

Der Gegenwartswert
der
Hamburgischen Dramaturgie.

Von

Dr. Friedrich Seiler,
Professor am Fürstl. Stolbergschen Gymnasium zu Wernigerode.

Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung.
1901.



Der Gegenwartswert

der

Hamburgischen Dramaturgie.

Von

Dr. Friedrich Seiler,
Professor am Fürstl. Stolbergschen Gymnasium zu Wernigerode.



Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung.
1901.

GENERAL

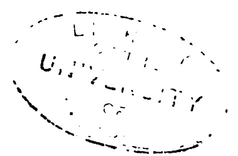
Vorwort.

Die vorliegende Schrift ist ein Sonderabdruck aus der „Zeitschrift für das Gymnasialwesen" (Band LV, Seite 75 ff.). Sie geht zwar von der Schullektüre der „Hamburgischen Dramaturgie" aus, führt aber, indem sie Lessings Ansichten vom Standpunkte der Gegenwart aus beleuchtet, zur Erörterung dramaturgischer Fragen und zur Besprechung ästhetischer Probleme, welche möglicherweise nicht nur den höheren Lehrerstand sondern auch weitere Kreise des Publikums interessieren. Daher hielten es der Verfasser und die Verlagsbuchhandlung für angezeigt, die Abhandlung diesen weiteren Kreisen durch gesonderte Veröffentlichung auch zugänglich zu machen. Sie will selbstverständlich lediglich anregend, nicht abschliefsend wirken und hat ihren Zweck vollkommen erreicht, wenn sie zur Klärung der Anschauungen über die besprochenen Fragen beiträgt, die Debatte von neuem in Flufs bringt und vor allem mit dazu dient, der Gegenwart zu ihrem Rechte zu verhelfen gegenüber der Vergangenheit, nicht allein im höheren Schulunterrichte sondern auch in der ästhetischen Anschauung des gebildeten Publikums.

Wernigerode im Februar 1901.

Friedrich Seiler.

Inhalt.



In dieser Zeit der ja eigentlich erst beim Beginn dieses Jahres eingetretenen Jahrhundertwende findet auf den einzelnen Gebieten des Kulturlebens fast allenthalben eine Art Inventaraufnahme statt. Man hält Rückblicke über das im ablaufenden Jahrhundert Geleistete und stellt die Aufgaben fest, die im kommenden zu lösen sind. Auch der höheren Schule kann das Recht nicht versagt werden, an diesem Wendepunkt der Jahrhunderte ihr Soll und Haben zu prüfen. Sie hat dazu um so mehr Veranlassung, als eine neue Schulreform in Sicht ist, welche, wie das stets in solchen Fällen geschieht, starke Schatten vorauswirft, die natürlich bei dem einen Furcht, bei dem andern Hoffnung erregen. Diese Prüfung auf alle Gebiete des höheren Schulwesens auszudehnen, überall das Veraltete von dem Nützlichen und Notwendigen kritisch zu sondern und so zu dem ungeheuern Haufen schulpolitischer Broschüren ein neues Exemplar hinzuzufügen, liegt mir fern. Ich halte solches Beginnen auch für ein Schweben in der Luft, ja für eine Art von Vermessenheit, wenn nicht den allgemeinen Erörterungen spezielle Untersuchungen vorausgegangen sind, welche allein im stande sind, den festen Untergrund zu liefern, auf dem dann objektive und wohlbegründete Resultate erwachsen können.

Ich wähle mir dasjenige Fach, welches schon jetzt im Mittelpunkte alles Unterrichts stehen soll und Aussicht hat, bei der bevorstehenden Schulreform, wenn das überhaupt möglich ist, noch mehr in den Mittelpunkt zu kommen, das Deutsche. Die fortschreitende Zeit stellt auch an dieses Fach Forderungen, welche gebieterisch Befriedigung erheischen.

Indem das scheidende Jahrhundert aufhört, Gegenwart zu sein, und in das Meer der Vergangenheit hinabsinkt, erwirbt es das Anrecht, auch im Unterricht als eine historische Gröfse betrachtet zu werden, und zwar nicht nur im geschichtlichen, sondern auch im litterarischen Unterricht. Wir sind je länger je mehr gezwungen, unsern Schülern einen Überblick über die wichtigsten Wendungen, Fortschritte und Erscheinungen der so reichhaltigen und vielseitigen Litteratur des 19. Jahrhunderts zu geben und auf die Koryphäen desselben näher einzugehen. Das kann aber nur geschehen auf Kosten der früheren litterarischen Epochen. Nun ist es freilich schwer, zu kürzen. Das Aufräumen ist stets eine undankbare Arbeit gewesen, weil jedes Stück des alten, so lange geführten Hausrats seinen Liebhaber hat, der Ach und Weh schreit, wenn es ihm genommen werden soll. Daher schleppt sich gerade im Schulwesen das Hergebrachte mit einer

oft unglaublichen Zähigkeit weiter. So war es auch schon im Altertum. Mufste doch z. B. Horaz als Knabe noch ein so unvollkommenes Buch wie die Odysseeübersetzung des Livius Andronicus, welche ihre 200 Jahre auf dem Buckel hatte, in der Schule unter vielen Thränen durcharbeiten.

Um so schärfer sollte die Prüfung des gegenwärtigen Bestandes sein. Wir dürfen uns nicht durch den Schuledelrost bestechen lassen, den hundertjähriger Betrieb auf den Bänken, welche für die Welt vorbereiten, immer ansetzt. Auch nicht durch geistreichelnde Aperçus wie: „auf Lessing zurückgehen, heifst fortschreiten", welche ihrer Natur nach nur blenden, aber nicht überzeugen können. Dafs die Zeit vor Lessing, also die Periode des dreifsigjährigen Krieges, das Zeitalter der Haller und Hagedorn, der Gleim und Gellert, die Kämpfe der Bodmer und Gottsched, aufs äufserste zusammengestrichen werden müssen, dahinter kommt jeder, der den deutschen Unterricht erteilt, sehr bald von selbst. Von Klopstock wollte Frick in seinem — sagen wir — hochgespannten Idealismus, dafs ihm ein ganzes Semester mit eingehendster Behandlung der Messiade — nach Fricks Ausgabe — gewidmet werde. Es soll noch heute Pädagogen geben, die Ähnliches wünschen. Diesen gegenüber mufs ich auf eine Verständigung verzichten. Dagegen ist Klopstocks Leben bis etwa zum Tode Metas bedeutungsvoll. Es bedarf wohl nicht viel Zeit, dies nach David Straufs' Abhandlungen durchzunehmen. Einige der charakteristischsten Oden müssen diesem Lebenslaufe eingeflochten oder angehängt werden. Das genügt. Wieland ist schon jetzt so ziemlich in der Versenkung verschwunden; keins seiner Werke verträgt eine eingehendere Schullektüre. So mufs denn nunmehr der Kampf um Lessing eröffnet werden. Ich nehme von seinen Schriften heute nur die „Hamburgische Dramaturgie" heraus und will die Frage zu beantworten suchen:

Inwieweit verdient Lessings Hamburgische Dramaturgie noch im neuen Jahrhundert eine schulmäfsige Behandlung?

1.

Lessings „Hamburgische Dramaturgie" hat vor kurzem eine neue Auffrischung für die Schule erfahren durch den Vollender des „Wegweisers durch die klassischen Schuldramen", der im vierten Bande jenes Sammelwerks, welches seinerseits wieder den fünften Band eines noch gröfseren Sammelwerks („Aus deutschen Lesebüchern" von Frick und Pollack) bildet, anhangsweise die Dramaturgie für die Schule, das will sagen, für die Vorbereitung des Lehrers auf 163 äufserlich recht gehaltvollen Seiten zurechtmacht.[1]) Was also bestenfalls für die Schule aus jener

---

[1]) Eine ausführliche Besprechung der übrigen Teile dieses Buches ist in dieser Zeitschrift LIV S. 776—812 erschienen.

Schrift Lessings zu holen ist, werden wir hier vereinigt finden und ihren heutigen Schulwert am besten erkennen, wenn wir prüfen, was Gaudig für didaktische Münzen aus den Lessingschen Goldbarren geschlagen hat.

Da fällt uns denn sofort ins Auge, dafs Gaudig in einer „didaktischen Vorbemerkung" das Bedürfnis fühlt, die schulmäfsige Behandlung der Lessingschen Schrift gegen gewisse Angriffe zu rechtfertigen. Von diesen ist allerdings der eine, dafs nämlich die von Lessing kritisierten Dramen dem Schüler unbekannt seien, leicht abzuschlagen. So viel man von dem Inhalt dieser Stücke wissen mufs, um Lessings Auseinandersetzungen zu verstehen, giebt Lessing selbst an. Weit schwerer wiegt der zweite Einwand, dafs „eine Reihe einzelner Bemerkungen wie allgemeiner Sätze Lessings vor der Kritik nicht mehr bestehen kann". Gaudig will ihn dadurch entkräften, dafs man die Hamburgische Dramaturgie nicht deswegen lesen solle, um aus ihr „einen ästhetischen Kanon, vielleicht ein System ästhetischer Sätze zu gewinnen". Auch Lessing selbst wolle ja keine ewiggiltigen Gesetze gewinnen, sondern nur „Regeln des Urteils", die aber jederzeit durch neue Schöpfungen des Genies umgestofsen werden könnten.

Hier müssen wir schon Einspruch erheben. Lessing spricht in der Dramaturgie allerdings an vielen Stellen über die unbewufst schaffende Kraft des Genies, welches nur die Regeln befolge, die ihm sein Empfinden in Worten ausdrücke. Aber er unterscheidet auch sehr scharf die künstlichen Regeln der französischen Bühne von den Regeln, „welche die Natur der Sache erfordert" (Stück 19). Von diesen letzteren ist er keineswegs der Ansicht, dafs das Genie sich über sie hinwegsetze — diesen Satz neumodischer Kritiker fertigt er in Stück 96 und 101—104 vielmehr mit scharfer Ironie ab —, sondern dafs sie aus dem Genie selbst hergeleitet seien, und dafs sie verwerfen nichts anderes heifse als verlangen, dafs jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.[1])

Doch es ist schliefslich ein Wortstreit, ob man die Sätze, die Lessing in der Dramaturgie aufgestellt hat, Regeln oder Ge-

[1]) Stück 96, Hempel S. 451. „Genie, Genie! schreien sie. Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg. Was das Genie macht, ist Regel. So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verraten zu sehr, dafs sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und demselben Atem hinzufügen: die Regeln unterdrücken das Genie! Als ob sich das Genie durch irgend etwas in der Welt unterdrücken liefse! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihnen hergeleitet ist." — Stück 101—104, Hempel S. 476: „Aber mit diesen (den französischen) Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterie zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, dafs jeder die Kunst aufs Neue für sich erfinden solle".

setze nennen will, jedenfalls hat er bestimmte, sehr scharf formulierte Sätze aufgestellt, und Gaudig selbst mufs teils mit euphemistischer Ausdrucksweise zugeben, dafs „unsere Zeit allen Grund hat, Lessings Sätze von neuem zu prüfen“, teils offen erklären, dafs man „die Ergebnisse der Dramaturgie zum Teil nicht mehr annehme“. Allein dieser Umstand dürfe die schulmäfsige Behandlung der Schrift nicht hindern. Denn „die Dramaturgie ist litterargeschichtlich, d. h. als eines der gröfsten Schriftwerke der klassischen Periode unserer Litteratur, zu behandeln“.

Dieser Gesichtspunkt kann indes keineswegs eine eingehende Schullektüre rechtfertigen. Dafs die Dramaturgie in der Klasse besprochen wird, dafs der Schüler über die Hauptpunkte ihres Inhalts und über ihre Bedeutung für die Befreiung unseres Geschmackes und die Entwicklung unserer Litteratur aufgeklärt wird, das versteht sich ja ganz von selbst, auch läfst sich die Lektüre des einen oder anderen kurzen Abschnitts durch die litterargeschichtliche Stellung des Werkes begründen; aber eine Behandlungsweise, welche viele Wochen, vielleicht mehrere Monate des deutschen Unterrichts in Anspruch nimmt, kann durch den blofsen Hinweis auf die geschichtliche, also Vergangenheitsbedeutung der Schrift keinesfalls begründet werden. Wie viele Werke unserer Litteratur könnten von diesem Gesichtspunkte aus den gleichen Anspruch erheben! Klopstocks Messiade hat eine gewaltige Umwälzung in unserer Litteratur herbeigeführt, Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtkunst ist die Grundlage der neueren Ästhetik geworden, Herders prosaische Schriften haben schon durch ihre Einwirkung auf den jungen Goethe, dann auch durch die in ihnen zu Tage tretende neue Anschauung vom Wesen der Poesie, wogegen die Lessings veraltet erscheint, eine litterargeschichtliche Bedeutung gewonnen, welche der der Schriften Lessings mindestens gleichkommt. Auch des alten Opitz Buch von der deutschen Poeterei und Bodmers Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie steht an rein litterargeschichtlicher Vergangenheitsbedeutung mit den Lessingschen Schriften wenigstens auf derselben Stufe, d. h. der Schritt, den diese Werke unsere Litteratur vorwärts geführt haben, war für ihre Zeit nicht geringer als der, den die Dramaturgie für die ihrige unser Schrifttum weitergebracht hat.[1]) Dennoch können

[1]) Neuerdings wird auch der „Kritischen Dichtkunst“ des in der litterarischen Schätzung gegenwätig in aufsteigender Linie befindlichen Gottsched eine geradezu revolutionierende und epochemachende Bedeutung beigelegt. So von Waniek, Gottscheds Leben, und mehr noch von E. Reichel in der „Täglichen Rundschau“ 1900 No. 28., im „Neuen Jahrhundert“ II 16, und zuletzt in dem „Gottscheddenkmal“. Der letztere beeinträchtigt seine Glorifizierung Gottscheds allerdings stark durch Übertreibungen wie folgende: „Goethe ist ohne Gottscheds gewaltige Vorarbeit gar nicht zu denken, er ist sogar als geistig-schöpferische Persönlichkeit nirgend über den Horizont Gottscheds hinausgekommen, wohl aber in manchem hinter ihm zurückge-

alle diese Werke nicht oder nicht mehr den Gegenstand einer eingehenden Klassenlektüre bilden. Dazu eignen sich nur solche Schriften, welche aufser dem Vergangenheitswert noch einen gewissen oder sagen wir lieber einen bedeutenden Gegenwartswert besitzen, d. h. welche den Menschen unserer Tage noch etwas — und zwar möglichst viel — zu bieten haben.

Gaudig fühlt das auch. Darum schiebt sich ihm neben den litterargeschichtlichen Gesichtspunkt im Verlauf seiner Auslegung unvermerkt ein anderer, den er S. 575 folgendermafsen formuliert: „Der Schwerpunkt des Schulinteresses liegt naturgemäfs in dem Nachweis der methodischen Kunst, mit der Lessing den Sinn der Aristotelischen Sätze zu gewinnen sucht. Es sind also weniger die Ergebnisse der Lessingschen Untersuchungen zu betonen, als vielmehr die Methode ihrer Gewinnung. Die Ergebnisse sind bekanntermafsen von der späteren Forschung teilweise verbessert". Und so bezeichnet er denn auch schon S. 466 als Aufgaben, die der Schullektüre zufallen, die Beobachtung der kritischen Methode und das Studium der Sprache Lessings und sucht diesen Aufgaben in seinem Kommentar nachzukommen, der zweiten freilich nur sehr lückenhaft, z. B. S. 509, 553, 561.

Um diesen Punkt hier gleich abzumachen, so kann die Sprache Lessings keineswegs eine ausgedehnte Schulbehandlung begründen. Im Gegenteil, Lessings Sprache kann und soll durchaus kein Muster sein weder für unsere Zeit noch für unsere Schüler. Sie hat nicht nur einen sich bereits recht fühlbar machenden altertümlichen Duft, sowohl in einzelnen Worten, wie in ganzen Redewendungen, wie im Satzbau, sondern sie ist auch mit ihren Spitzen uud Schärfen, die wie Dolche und Messer in der Rede lauern, mit ihren plötzlichen Wendungen und Schwenkungen, mittelst deren Lessing dem Gegner unvermutet in die Flanke oder in den Rücken fällt, mit ihrem schneidenden Sarkasmus und ihrer beifsenden Ironie durchaus auf Kampf und Streit berechnet. Kampf und Streit ist so sehr das Lebenselement des Kritikers Lessing, dafs er, wenn er sich nicht mit anderen Gegnern auseinandersetzt, sich durch Selbsteinwürfe zu seinem eigenen Gegner macht, wie Gaudig S. 577 richtig bemerkt. Daher trägt sein Stil mit seinem scharfen Schliff, seinem schonungslosen Witz, der jede schwache Seite des Gegners mit unfehlbarer Sicherheit trifft, seinen zugespitzten Antithesen, seinen anaphorischen Wiederholungen, seinem unerwarteten Ab-

blieben, weil ihm die weitausgreifende faustische Seele, der grandiose Charakter Gottscheds fehlte". Dafs Gottsched seit Lessing stark unterschätzt worden ist und in sehr vielen Litteraturgeschichten nicht nach Verdienst gewürdigt wird, das ist gar keine Frage. Aber durch Dithyramben von der eben bezeichneten Art wird man eine gerechte Einschätzung des Mannes eher hintenanhalten als fördern.

brechen vor voller Aussprache des Gedankens, mit seinen schillernden Bildern und Vergleichen, durchaus einen eristisch-rhetorischen Charakter[1]), während das so häufig inscenierte Frage- und Antwortspiel, die eingestreuten Ausrufe, das sich selbst Korrigieren, die ungemeine Lebendigkeit und Subjektivität des ganzen kritischen Prozesses der Lessingschen Prosa einen stark dramatischen Zug verleihen. Ein solcher Stil trägt aber unleugbar mehr ein französisches als deutsches Gepräge. Er ist höchst amüsant, ja von einem wahrhaft prickelnden Reize, aber er ist auch durchaus individuell und gerade wegen seiner anziehenden Eigenschaften zur Nachahmung nicht geeignet, am wenigsten für junge Leute. Ein gereifter Geist von ähnlicher Individualität mag aus dem Lessingschen Stil manchen hübschen „Kunstgriff" lernen, einem unreifen jungen Manne aber würde es, wenn er sich diesen Stil zu eigen machen wollte, ähnlich gehen, wie es nach Luthers bekanntem Ausspruche dem unerfahrenen Christen mit den Sprüchen Salomonis ergeht, er würde sich mit den darin verborgenen Nägeln und Spitzen selbst verwunden. Ein so haarscharfes Instrument, wie Lessings Stil, kann ungestraft nur von einem Geiste, wie Lessings, gehandhabt werden. Wenn sich junge Leute z. B. den spöttischen Ton kühler Überlegenheit angewöhnen wollten, den Lessing so oft mit seinem guten Rechte anschlägt, so würde das für sie eine Schädigung des Stils nicht nur, sondern durch diesen hindurch auch des Charakters werden können. Denn le stile c'est l'homme! Unsere Schüler sollen doch zunächst ein schlichtes, fliefsendes, korrektes Deutsch schreiben und ihre Gedanken in ruhiger Fortentwicklung ohne kritische Auseinandersetzung mit Gegnern darstellen lernen, und für diesen einfachen, ehrlichen Schulstil, der weiter nichts will, als möglichst klare Gedanken möglichst klar ausdrücken, bedürfen sie leider nur zu sehr noch der Muster. Erst mufs man gehen können, ehe man tanzen lernt.

Ist somit auch die Sprache Lessings als zureichender Grund für die Schullektüre der Dramaturgie zu streichen, so bleibt schliefslich nur noch die Beobachtung der kritischen

---

[1]) „Wie Lessings Darstellung bis in Einzelheiten hinein fast ausschliefslich die Mittel der antiken Rhetorik, allerdings mit unvergleichlichem Geschicke, verwendet, so ist auch seine Gedankenentwickelung im Grunde mehr rhetorisch als wirklich dialektisch. Man findet bei ihm z. B. eine wahre Musterkarte fast sämtlicher Formen der schulmäfsigen rhetorischen argumentatio, wie wir sie aus Ciceros Reden kennen . . . . Der Wert einer solchen Darstellung ist doch nur ein beschränkter. Jene rhetorischen Mittel dienen ihrem Wesen nach mehr dazu, zu überreden als zu überzeugen, sie machen die wissenschaftliche Untersuchung zu einem Plaidoyer eines Anklägers oder Verteidigers . . . . Läfst man sich aber von der äufseren Form seiner Abhandlungen nicht blenden, prüft man bedächtig jeden Stein und jede Fuge, so sieht man oft, wie flüchtig und aus wie leicht zerbröckelndem Material doch an einzelnen Stellen das Gebäude aufgeführt ist, dessen Risse und Sprünge die glänzende Façade deckte". G. Kettner.

Methode Lessings übrig. An ihr sollen die Schüler dialektisch denken lernen. Was sie freilich im Einzelnen daraus für ihre Logik gewinnen können, davon erfährt man durch Gaudig herzlich wenig. Einmal bemerkt er nicht ohne Pathos: „Man versäume nicht, angehende Jünger der Wissenschaft auf diese Stellungnahme des grofsen Kritikers als eine vorbildliche hinzuweisen. Es gehört zu einem wahrhaft dialektischen Denken, dafs man besonders die Voraussetzungen seines Denkens in Frage stellt, selbst wenn ein grofser Name sie deckt" (S. 580). Damit ist indessen für den Schüler nichts gewonnen. Für den gereiften Mann ist ja diese Erkenntnis sehr nützlich, nur wird er sie nicht erst aus Lessing zu schöpfen brauchen, für den noch zu erziehenden Jüngling dagegen einfach unbrauchbar. Denn ein solcher hat sich gerade an Autoritäten zu halten, auch wenn sie keinen grofsen Namen tragen, nämlich an das Wort seiner Lehrer, er soll noch gar nicht voraussetzungslos denken. Man findet ja öfter schon unter den Primanern solche Jünglinge, die „alle Voraussetzungen ihres Denkens in Frage stellen"; solche verbinden mit dieser souveränen Voraussetzunglosigkeit, die keines Autoritätshaltes mehr zu bedürfen glaubt, dann leicht auch jene spöttische Überlegenheit des Ausdrucks, in welcher sie Lessing lieber nicht nachahmen sollen. Das sind durchaus unerfreuliche Erscheinungen.

Ferner sollen die Schüler darauf aufmerksam gemacht werden, dafs der rechte Kritiker genetisch verfährt, indem er die Dichtungen mit ihrer Quelle vergleicht und so „dem Dichter bei der Arbeit auf die Finger sieht" (S. 478), an einer andern Stelle auf den „feinen Zug", dafs er vor der Beurteilung selbst erst den Mafsstab der Beurteilung festlegt (S. 544), endlich darauf, dafs seine Kritik zu allgemeinen ästhetischen Sätzen führt (S. 479). Das sind ja alles ganz nützliche Beobachtungen, aber um sie zu machen, braucht man nicht die Dramaturgie zu lesen. Denn alle diese Operationen mufs der Lehrer fortwährend bei der Erläuterung der in der Klasse gelesenen Dramen vornehmen. Da lernt der Schüler sie schon zur Genüge kennen, und ist es nicht besser, er lernt solche Dinge nebenher an fruchtbarem Stoff, als er bearbeitet so unfruchtbaren Stoff wie Cronegks „Olint und Sophronia", nur um ihm diese paar kritischen Regeln abzugewinnen? Die besondere Eigenthümlichkeit der Lessingschen Kritik, dafs sie aus dem scheinbar Unbedeutenden, Einzelnen unvermerkt, Schritt für Schritt weitergehend zu allgemeinen Sätzen wie zu weithinschauenden Aussichtspunkten gelangt, ist für den Schüler wieder völlig unnachahmlich, weil das Verfahren eine souveräne Beherrschung des Stoffes, eine spielende Leichtigkeit der Formgebung und eine hervorragende Gewandtheit des Ausdrucks verlangt. Und ist es denn endlich so sehr wichtig, dem Schüler durch lange und schwierige Lektüre gerade die rechten kritischen

Grundsätze beizubringen? Sollen wir ihn etwa zu einem Kritiker comme il faut heranbilden? Das Beste an der Lessingschen Kritik, nämlich das entschlossene Hervorheben des Wesentlichen und Natürlichen gegenüber dem blofs Gemachten und Konventionellen, war allerdings zu Lessings Zeit neu, ungewöhnlich und grofsartig, ist aber heutzutage, wo in wissenschaftlichen Dingen keine Autorität als solche normative Gültigkeit hat, wo man also nicht mehr nötig hat, sich mit irgend etwas „abzufinden", wo insonderheit die Naturwissenschaften uns gründlich gelehrt haben, überall nur die Sache selbst ins Auge zu fassen und von gekünstelten Regeln abzusehen, allgemein wissenschaftliche Lebensluft geworden, in welcher auch der Schüler schon von selbst durch die Vermittelung des Lehrers lebt und webt. Selbst die alte Schulästhetik ist in die Brüche gegangen und hat einer frischeren und unmittelbareren Betrachtungsweise Platz gemacht. Wozu also den doch längst hinter uns liegenden Kampf in jeder Generation noch einmal von Schule wegen durchkämpfen lassen?

Kurzum, die Lessingsche Sprache, der Lessingsche Stil, die Lessingsche Dialektik und Gedanken-Entwicklungsmethode, alles das kann von dem Schüler nur bewundert, nicht nachgeahmt werden. Es hat keinen praktischen Wert für ihn, es kann ihn nicht zum eigenen Können führen.

Aber mufs denn der Schüler alles, was er liest, gleich nachahmen? Kann er nicht an der glänzenden Dialektik Lessings einfach seine Freude haben, an der logischen Schärfe der Beweisführung seinen Geist bilden? Das kann er ohne Zweifel. Aber es ist nicht das, was ihm zunächst notthut. Er soll doch selber deutsche Abhandlungen schreiben lernen. Dazu braucht er mehr als alle Inventions-, Divisions- und Partitionsregeln — Muster, Muster, an die er sich halten kann, und in dem Gefühl des Bedürfnisses solcher wird ihm alles zum Muster, was er liest, besonders, wenn er es in der Schule liest und wenn es einen Namen wie Lessings an der Stirn trägt. Dadurch gerät er aber in diesem Falle auf Bahnen, die für ihn nicht passen.

Aber die Übung im logischen Denken? Wiegt diese nicht reichlich die Mühe und Zeit, welche die eingehendere Schullektüre gröfserer Abschnitte der Dramaturgie kostet, auf? Da wären wir also glücklich wieder auf dem bekannten formalistischen Prinzip angelangt, in welches sich das Gymnasium bei allen Angriffen wie in eine letzte uneinnehmbare Burg zurückzuziehen pflegt. Ich glaube, wir haben auf unseren höheren Schulen schon genug dieses Formalismus, treiben schon gar manche Dinge lediglich oder hauptsächlich um des logischen Denkens, der Schulung des Verstandes, der formellen Ausbildung des Geistes willen. Dieser Formalismus nimmt ja auch im deutschen Unterricht einen breiten Raum ein, und seine Stellung ist durch Laas' mächtige Einwirkung noch verstärkt worden. Ihm dient das, was wir von deut-

scher Syntax und Satzlehre auf der Schule treiben, ihm dienen die Dispositionsübungen, ihm dient zum grofsen, ja zum gröfsten Teile der deutsche Aufsatz, der ja wesentlich formelle, stilistische und logische — beides läfst sich nicht trennen — Ziele verfolgt. Sollen wir diesem Prinzipe nun auch noch die deutsche Prosa-Lektüre, oder wenigstens einen guten Teil derselben dienstbar machen? Ich meine, wir sollten, für die Prima wenigstens, die Schullektüre im neuen Jahrhundert nicht mehr nach formellen, sondern nach sachlichen Gesichtspunkten auswählen. Der Schüler sollte, im Deutschen wenigstens, nur Dinge lesen und lernen, die ihm neue Sachwerte zuführen, sei es auf ethischem oder auf ästhetischem oder auf irgendwelchem andern Gebiete menschlichen Lebens oder menschlicher Erkenntnis. Bei der poetischen Lektüre befolgen wir auch längst diesen Gesichtspunkt. Wir wählen die zu lesenden Dichterwerke in erster Linie nach ihrem innern Gehalte aus, obwohl in der Poesie die Form noch eine wichtigere Rolle spielt als in der Prosa. Bei der Auswahl der prosaischen Lesestücke sollte also der sach liche Gesichtspunkt erst recht mafsgebend sein.

Eine Schrift, welche sich, wie die Hamburgische Dramaturgie das thut, ausschliefslich an den Verstand des Lesers wendet, welche die Herausarbeitung gewisser Regeln oder Sätze oder Urteile zum Ziele hat, kann aber nur insofern sachlich fördern, als die herausgearbeiteten Regeln, Sätze oder Urteile sachlich richtig sind. Ist das nicht der Fall, sind die gewonnenen Ergebnisse sachlich halb oder ganz unrichtig, so hat der Leser, der sich auf die Schrift, etwa durch den grofsen Namen des Verfassers bewogen, verläfst, Nachteil statt Vorteil von der Lektüre. Ferner mufs die Schrift, wenn er für seine Erkenntnis aus ihr Gewinn ziehen soll, seinem Wissensbedürfnis entgegenkommen. Sie mufs ihm auf Fragen Antwort erteilen, die in seinem Gesichtskreis liegen oder denselben wenigstens berühren, für die er also Interesse hegt oder wenigstens gewinnen kann. Es dürfen nicht Dinge darin verhandelt werden, die ihm entweder zu hoch sind oder nach seiner ganzen Geistesorganisation zu fern liegen. Wir haben also demgemäfs in eine Prüfung der Dramaturgie nach diesen lediglich sachlichen Gesichtspunkten einzutreten und zuzusehen, welche sachlichen Werte für den Schüler in ihr zu finden sind. Selbstverständlich braucht zu diesem Zwecke nicht das ganze Werk durchgegangen zu werden, sondern allein diejenigen Stücke, welche für die Schule überhaupt nur in Betracht kommen können. Welche das sind, darüber herrscht unter den didaktischen Stimmführern so ziemliche Einigkeit, was in diesem Falle übrigens nicht zu verwundern ist, da die Höhen und Glanzstellen der Dramaturgie mit unzweifelhafter Deutlichkeit ins Auge springen. Wir folgen auf unserem Gange dem neuesten und ausführlichsten Kommentator der in Frage kommenden

Schulstücke, Gaudig, und konstatieren zugleich, dafs in der Auswahl derselben Lehmann und Wendt (im Gegensatz zu Laas) mit diesem fast ganz übereinstimmen.

2.

Allerdings gleich das erste Stück bei Gaudig, Stück 1—5 der Dramaturgie, „Olint und Sophronia“, wird von Lehmann gar nicht, von Wendt sehr teilweise empfohlen, nämlich nur die Partieen daraus, welches ich auf das Schauspielerische beziehen. Wir können uns daher hier kurz fassen. Die öde Komödie Cronegks selbst, deren Verhältnis zu seiner Quelle, die Verballhornung dieser durch den Dichter kann heute niemand mehr interessieren. Ebensowenig die Art, wie Herr Eckhoff die Sittensprüche und allgemeinen Betrachtungen gesprochen oder Madame Hensel die Clorinde gespielt hat. Was daraus an allgemeinen Grundsätzen über die Mischung von Feuer und Kälte, mit der Sentenzen zu sprechen seien, über die Gesten, mit der dieselben zu begleiten seien, über das sogenannte Feuer des Schauspielers entwickelt wird, ist ja selbstverständlich sehr scharfsinnig und für den Schauspieler gewifs auch sehr lehrreich, aber unsere Schüler sollen keine Schauspieler werden, und beurteilt werden unsere Schauspieler heute nicht mehr nach den von Lessing aufgestellten, sondern nach anderen Gesichtspunkten.

Uns ist die Schauspielkunst nicht mehr „sichtbare Malerei“, deren „höchstes Gesetz die Schönheit“ ist, welches nur durch den Umstand, dafs sie zugleich „transitorische Malerei“ ist, abgeschwächt wird. Darum liegt uns gar nichts daran, dafs das Wilde und Leidenschaftliche „durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereitet und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton der Wohlanständigkeit aufgelöst werde“. Denn so wie in der Seele des Menschen die Empfindungen nur zu oft unabgetönt und unvermittelt einander ablösen, so soll sie da, wo es die Dichtung so erfordert, auch der Schauspieler zur Darstellung bringen, ohne sich vor plötzlichen „Sprüngen“ zu scheuen. Allmähliche Übergänge durch stummes Spiel würden in solchen Fällen seine Darstellung nur kraftlos und unwahr machen.[1])

Wir fragen überhaupt weniger nach edlen Bewegungen, plastisch-schönen Stellungen, mafsvoll gedämpftem Klang der Stimme, der „allgemeine Ton der Wohlanständigkeit“ wird uns sehr bald langweilig, wir verlangen statt dessen das Charakteristische, Lebenswahre, Eindrucksvolle und stofsen uns, wo uns dieses geboten wird, nicht an dem äufserlich Unschönen. Wir wünschen das Leben auf der Bühne nicht verschönt, sondern verdeutlicht zu sehen. Natürlich ist ein Unterschied zu machen zwischen den

[1]) Ebenso spricht sich Gaudig S. 511 (zur Zaire) aus.

verschiedenen Arten der Dramen. Das klassische Jambendrama verlangt vom Schauspieler eine andere Haltung als das naturalistische Prosadrama. Und auch von den Charakteren und Situationen hängt viel ab. Eine Gestalt wie Iphigenie mufs selbstverständlich auch in ihrem äufseren Auftreten und im Ton ihrer Stimme schön und mafsvoll erscheinen; das Schöne und Mafsvolle ist bei ihr eben gleich dem Charakteristischen und Lebenswahren. Aber wenn Klärchen das Volk zum Freiheitskampfe aufruft, wenn Gretchen ihr „Heinrich, mir graut vor Dir!" ruft, dann würden uns eine plastisch-stilvolle Haltung, eine auf Wohlanständigkeit bedachte Bewegungsabfolge, eine sorgfältige Abtönung der Stimmmittel als eine schale Theaterpose erscheinen, und in der Zankscene zwischen Elisabeth und Maria wünschen wir keine edlen Gesten, keine klassisch drapierte Gewandung, sondern dafs beide Königinnen sich genau so benehmen, wie sich vornehme Damen, wenn sie sich zanken, zu benehmen pflegen oder der innern Wahrscheinlichkeit nach benehmen würden. Und nicht nur natürlich sich benehmen, auch natürlich sprechen sollen heutzutage die Schauspieler. „Das allzu Getragene, Deklamatorische, heldenhaft Hohle ist etwas Opernhaftes und mufs aus den klassischen Dramen heraus. Es widerspricht dem modernen und überhaupt dem gesunden Geschmack und erscheint wie ein Überbleibsel aus dem Theater der Alten mit ihren Kothurnen und Masken".[1]) Natürliche Geberden und natürliches Sprechen ist noch lange keine Wiederspiegelung der Natur mit allen Zufälligkeiten (Gaudig S. 489), sondern im Gegenteil die Herausarbeitung der wahren und echten Natur aus den tausend Zufälligkeiten, durch welche sie im Leben verschleiert zu werden pflegt. Das ist uns heute Idealisierung, nicht das Hinaufheben zu einer Stufe plastischer oder malerischer Schönheit, die dem Leben selbst nicht eigen ist. Doch diese Dinge hängen wesentlich mit andern Fragen zusammen, über welche noch in Abschnitt 5 zu sprechen sein wird.

Weiter kommen in Stück 1—5 einige Bemerkungen vor, die sich auch in andern noch zu behandelnden Teilen der Dramaturgie finden, so über den Unterschied zwischen Genie und blofs witzigem Kopf, über die Behandlung der Leidenschaften durch das erstere und über die Notwendigkeit einer sorgfältigen und wohlabgewogenen Motivierung in der Tragödie. Deswegen braucht also dieser Abschnitt auch nicht gelesen zu werden. Endlich aber finden sich auch nicht wenig einseitige und schiefe Anschauungen Lessings, in denen er sich noch durchaus als Kind seiner Zeit, der Aufklärungsperiode, erweist, welcher der rechte historische und objektive Sinn abgeht. So in dem Verbote, abergläubische Meinungen früherer Zeiten auf die Bühne zu bringen,

[1]) Hamel, Hannoversche Dramaturgie (1900) S. 33.

weil sich die „Erleuchtetsten und Besten“ der Jetztzeit daran stofsen würden. Ferner in der Behauptung der Unmöglichkeit einer christlichen Tragödie, weil der Charakter eines Christen undramatisch sei und weil der vom Christen beanspruchte Jenseitslohn der auf der Bühne zu verlangenden Uneigennützigkeit aller grofsen und guten Handlungen widerspreche. Endlich in dem Verlangen, jede im Stücke ausgesprochene Moral müsse nicht nur im Sinne der sie aussprechenden Person poetisch wahr sein, sondern sich auch der „absoluten Wahrheit annähern“, und ein Dichter dürfe nie seinen Personen ganz „unphilosophische“ Gedanken in den Mund legen. Alle diese Irrungen Lessings sind schon von Gaudig hervorgehoben und beleuchtet worden.[1])

Ich möchte noch hinzufügen, dafs der Tadel, der Dichter des „Olint und Sophronia“ verstofse gegen die Institutionen des Muhamedanismus, weil er ein Bild in die Moschee bringe und von Göttern statt von Gott rede, im Munde des Kritikers eigentümlich klingt, der an andern Stellen die Fakta in der geschichtlichen Tragödie so vollständig preisgiebt und nur die Charaktere der Personen gewahrt wissen will. Oder sind das nicht auch Fakta? Dafs der Muhamedanismus nicht lediglich eine Erscheinung aus der Zeit der Kreuzzüge ist, sondern auch noch jetzt existiert, kann doch keine andere Behandlung der ihn betreffenden „Fakta“ begründen.

Das Resultat ist also, dafs es nicht angebracht wäre, diesen Abschnitt mit den Schülern zu lesen oder sie denselben zu Hause lesen zu lassen.

3.

Der nächste Abschnitt, Stück 10—12 (Semiramis), handelt hauptsächlich von dem Rechte des Dichters, abgeschiedene Geister auftreten zu lassen. Auffallend ist hierbei der Widerspruch, in dem sich Lessing mit sich selbst befindet. Im ersten Stück hatte er dem Dichter verboten, einen „nichtswürdigen Aberglauben“ auf die Bühne zu bringen, weil der gute Schriftsteller nur das „zu schreiben würdige, was den Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes gefallen könne“. In diesem Abschnitt gestattet er dem Dichter, Gespenster vorzuführen, weil „der Same, sie zu glauben, in uns allen liege, und es nur auf die Kunst des Dichters ankomme, diesen Samen zum keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe (für Lessing sehr charakteristischer Ausdruck, der an die noch nicht lange vergangene Zeit erinnert, wo man die Kunst für etwas Erlernbares

[1]) Den emphatischen Ausruf: „Der Eudämonismus ist der Feind aller Sittlichkeit“ hätte er dabei freilich besser unterdrückt. Denn über eine Richtung, zu der Männer wie Lotze gehören, und welche die ganze ethische Litteratur bis auf die Gegenwart durchzieht, sollte nicht so kurzweg der Stab gebrochen werden.

hielt), den Gründen für ihre Wirklichkeit den Schwung zu geben". Als ob nicht auch dem Glauben an ein wunderthätiges Bild durch „gewisse Handgriffe" der Schwung gegeben werden könne. Und noch dazu wird in „Olint und Sophronia" gar nicht einmal die Wunderthätigkeit des Bildes selbst, sondern nur der Glaube des Olint an sie zur Vorstellung gebracht, während im zweiten Abschnitt nicht der Gespensterglaube blofs, sondern die Gespenster selbst auf der Bühne willkommen geheifsen werden, vorausgesetzt, dafs sie mit Takt auftreten und innerhalb ihrer Schranken bleiben. Während Lessing also als Vertreter der Aufklärung gegen einen verhältnifsmäfsig harmlosen Aberglauben gänzlich intolerant ist, zeigt er sich hier, um „diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen" nicht zu verstopfen, recht tolerant gegen einen viel krasseren Aberglauben.

Ferner greift Lessing die ganze Frage, von unserem heutigen Standpunkt aus betrachtet, verkehrt an. Das Resultat wird natürlich bei uns dasselbe werden. Wir lassen uns Gespenster, wenn sie sich nicht Dinge herausnehmen, die wider alles Herkommen in der Geisterwelt sind, gern gefallen. Aber der Weg, wie wir zu diesem Ergebnis gelangen, wird ein ganz anderer sein. Lessing stellt drei scheinbar richtige Voraussetzungen auf: Wenn es wahr ist, dafs wir jetzt an keine Gespenster mehr glauben, wenn dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern mufs, wenn wir ohne Täuschung unmöglich sympathisieren können, — nun kommt die zu widerlegende Schlufsfolgerung — so darf der Dichter keine Gespenster auftreten lassen. Lessing wendet sich, um diesen Schlufs zu entwurzeln, gegen die erste jener drei Voraussetzungen, indem er zu erweisen sucht, dafs der Same des Gespensterglaubens in uns allen ruhe und durch den Dichter zum Keimen und Blühen gebracht werden könne. Das ist verkehrt. Kein Mensch wird, wenn er auch des dänischen Königs oder Banquos Geist auf die erschütterndste Weise vorgeführt sieht, je auch nur einen Augenblick in die Versuchung kommen, zu glauben: es giebt am Ende doch Gespenster. Solche Macht über unsere verstandesmäfsigen Überzeugungen hat das Bühnenspiel, auch das beste, nicht. Wir lassen also die von Lessing angegriffene Voraussetzung unangefochten. Dagegen verwerfen wir die zweite und die dritte. Wir können weder zugeben, dafs ein Nichtglauben die Täuschung verhindern mufs, noch dafs wir ohne Täuschung nicht sympathisieren können; das letztere soll doch wohl heifsen, dafs wir, wenn wir den dargestellten Vorgang nicht für einen wirklich geschehenen halten, nicht das Mitleid und die Furcht empfinden können, welche die Tragödie in uns erregen soll. Wir wissen nämlich, dafs eine Täuschung bis zu diesem Grade weder beabsichtigt noch nützlich ist, dafs niemand die Vorgänge auf der Bühne für wirkliche hält oder halten soll, dafs wir dagegen auch ohne diese Täuschung „sympathisieren", d. h.

den lebhaftesten Anteil an der Handlung und den Personen nehmen können. Denn

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr,

wahr, d. h. innerlich wahrscheinlich und dadurch wirksam.

Unser Gefühl und unsere Phantasie werden durch das, was wir auf der Bühne schauen, derartig erregt, dafs der pedantische Herr, der Verstand, bescheiden zur Seite tritt und schweigt. Diese Phantasie- und Gefühlserregung ist aber noch lange kein Glaube, auch kein vorübergehender. Wir können auch mit Wesen sympathisieren, von denen wir ganz genau wissen, dafs sie nicht existieren, sondern nur Geschöpfe der Einbildungskraft sind. Wir gestatten dem Dichter auch gern, dafs er Geister, Elfen, Hexen u. dgl. auf die Bühne bringt; denn die Kunst darf die ganze Natur darstellen, und die Einbildungskraft, deren Geschöpfe jene Wesen sind, gehört doch wohl auch zur Natur.

Gaudig hat diesen Gespensterabschnitt, wenn auch nach seiner Art sehr weitschweifig und stellenweise spitzfindig, so doch der Sache nach im wesentlichen richtig behandelt. Was sollen aber unsere Schüler damit anfangen? Die Frage, ob Gespenster auf der Bühne zu dulden seien oder nicht, konnte wohl in einem rationalistischen Zeitalter aufgeworfen werden, in unserer Zeit, wo die Märchendichtung blüht, ist sie absurd. Die Art der Beweisführung aber können wir nicht mehr gelten lassen, also —?

4.

Auffallenderweise bespricht Gaudig das 15. und 16. Stück (Zaire) sehr ausführlich, giebt sogar eine eingehende Inhaltsangabe dieses Voltaireschen Stückes. Indessen mufs er selbst zugestehen, dafs die ästhetische Würdigung desselben stark zurücktritt hinter den litterargeschichtlichen Bemerkungen, bei denen das Stück selbst hinter seiner Litterar- und Theatergeschichte zu kurz kommt, dafs ferner Lessing durch die Art seiner Behandlung der „Zaire" nicht gerecht wird. In der That ist dieser Abschnitt für die Schule so gut wie wertlos. Das bei weitem Beste ist noch der Ausspruch: „Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, dafs er uns kalt läfst; er interessiere uns und mache mit den mechanischen Regeln, was er will". Aber dieser Gedanke wird in späteren Stücken von Lessing noch oft wiederholt, variiert und begründet; er braucht also hier nicht für die Schüler herausgehoben und erläutert zu werden. Die Lektüre dieses Abschnittes wird auch von niemandem sonst empfohlen, und ich kann somit über ihn hinweggehen.

5.

Es folgt nun das „bedeutsame Thema" vom Verhältnis der Tragödie zur Geschichte: Stück 18 und 19 (Zelmire), 22—25 (Essex), 33 (Soliman), wozu Gaudig unnötigerweise noch 87—95

fügt, welche zu lesen selbstverständlich unmöglich ist. Aber auch von den erstgenannten Stücken brauchen für das Thema, um das es sich handelt, nur folgende Ausschnitte gelesen zu werden: Schlufs von 18 von „Ein französischer Kunstrichter“ an, 19 die beiden ersten Absätze bis zu den Worten „zu nähren mifsbraucht“, 23 Schlufs von „Aber was geht mich hier“ an, 24 bis „als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache“, von 25 ist nichts notwendig, wohl aber 33 von „Das heifst Einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehn“ an, und dann kann man auch noch von 34 bis „Türk und Despot sein“ und von „Absicht“ bis „was wir verabscheuen sollten, zu begehren“ lesen lassen, eine wichtige Partie, die allerdings andere Fragen behandelt als die nach dem Verhältnis von Tragödie und Geschichte und daher von Gaudig unberücksichtigt gelassen ist. Lessing stellt in den soeben bezeichneten Stücken eine ganze Anzahl positiver Sätze auf, welche wir nunmehr auf ihre Brauchbarkeit für die Gegenwart und damit für die Schule zu prüfen haben.

Der Kritiker verwirft zunächst die Ansicht, dafs es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken grofser Männer zu erhalten; es heifse die Tragödie herabsetzen, wenn man sie zu einem blofsen Panegyrikus berühmter Männer mache oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mifsbrauche. Das schrieb derselbe Mann, der wenige Seiten vorher die Franzosen seinen Landsleuten zum Muster hingestellt hatte, weil sie ein nationales Schauspiel, welches die Grofsthaten ihrer Vorfahren verherrlichte (die „Belagerung von Calais“ von du Belloy), mit lautem Jubel begrüfst hatten, der entrüstet ausgerufen hatte: „man erkenne es immer für französische Eitelkeit, wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden!“ Abgesehen von dem Widerspruch, der in diesen beiden Äufserungen liegt, ist wohl kaum ein Ausspruch Lessings geeigneter, den Gegensatz zwischen seiner und unserer Zeit aufzudecken, als der oben zitierte. Es ist, als ob sich in ihm das kosmopolitische Jahrhundert kondensierte gegenüber dem nationalen. Wir würden sehr wohl begreifen, wenn Lessing gegen die nationale Tendenz als Hauptbestimmung des Dramas sich ausspräche, wie diese aber selbst als ein Nebenzweck verworfen werden kann, verstehen wir heute nicht mehr. Wir wollen keine Tendenzdramen mit Hurrapatriotismus, aber wir freuen uns, wenn uns einmal nationale Helden und nationale Grofsthaten auf der Bühne von einem wirklichen Dichter vorgeführt werden, in welchem der Patriot nicht den Dichter in den Schatten stellt. Dann wird das Stück auch nicht zu einem Panegyrikus herabsinken und nicht Eitelkeit, sondern berechtigten Nationalstolz erregen — und dafs das geschehe, thut uns Deutschen trotz aller politischen und wirtschaftlichen Errungenschaften des abgelaufenen Jahrhunderts noch immer not, wie ein Bissen Brot dem Hungrigen. Nun hatte

Lessing allerdings Recht, zu klagen, dafs wir zu seiner Zeit noch keine Nation waren, aber wären uns darum Stücke mit nationalem Gehalt nicht erst recht nützlich gewesen? Wallenstein und Tell, Egmont, Prinz von Homburg und „Die Belagerung von Kolberg“ konnten Lessing freilich nicht eines Bessern belehren, aber er kannte die Griechen und sie waren ihm Autorität. Was bringt das griechische Trauerspiel denn nun anderes auf die Bühne als die grofsen Männer und Frauen der Vorzeit? An die „Perser“ des Aischylos braucht man dabei nicht einmal zu erinnern; denn auch Agamemnon, Orest, Oedipus, Herakles, Aias, Antigone, Elektra, und wie sie alle heifsen, galten den Griechen einfach als historische Persönlichkeiten. Ist es doch auch lediglich das Natürliche, dafs der Dichter aus der geschichtlichen Vergangenheit seines eigenen Volkes sich die grofsen Gestalten und Thaten holt, deren er bedarf, um Grofses zu schaffen. Man kann sich hier gegen Lessing auf Lessing selbst berufen, der schon, bevor er diesen Satz niederschrieb, das Theater mit dazu benutzt hatte, das Andenken eines grofsen Mannes zu erhalten und den Nationalstolz der Deutschen gegenüber den Franzosen zu nähren, allerdings nicht in einer Tragödie, sondern in einem Lustspiel, aber was trägt das aus?

Unmittelbar in Verbindung mit dem soeben besprochenen Satze zitiert Lessing das bekannte Wort des Aristoteles, dafs die Tragödie weit philosophischer als die Geschichte sei.[1]) Ich wundre mich, dafs Erich Schmidt[2]) und nach ihm R. Lehmann[3]) dieses Wort des Aristoteles angesichts unserer heutigen Geschichtschreibung nicht mehr gelten lassen wollen. Denn wenn auch Aristoteles, wie Laas[4]) richtig bemerkt, damit zunächst auf die synchronistische Geschichtschreibung seiner Zeit, etwa nach Art der Hellenika des Xenophon, zielt, so behält es dennoch auch der fortgeschrittensten Geschichtschreibung gegenüber seine Giltigkeit und wird immer seine Giltigkeit behalten. Gerade in der neuesten Zeit hat auch die Geschichtwissenschaft, nachdem sie, durch Hegelschen Geist beeinflufst, eine Zeit lang allzusehr zur Geschichtsphilosophie geworden war und mit Vorliebe Notwendigkeiten und immanente Zielstrebigkeiten konstruiert hatte, wiederum die unheimliche Gewalt des durch keine Weisheit vorauszuberechnenden, durch keine Philosophie zu erklärenden brutalen Zufalls in der Geschichte anerkannt.

---

1) Aristot. ars poet. 9: *καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν.*

2) Lessing II, 1, 121: „Gegen den von Lessing, Schiller und anderen Stimmführern angenommenen Satz des Stagiriten, die Tragödie sei philosophischer als die Geschichte, verwahrt sich jede tiefere Historiographie“.

3) Der deutsche Unterricht, 1. Auflage, S. 250: „Jener Satz des Aristoteles ist angesichts unserer heutigen Geschichtswissenschaft nicht haltbar“.

4) Deutscher Aufsatz S. 628.

Der altdeutsche Spruch: „Ein Nagel hält einen Huf, ein Huf ein Rofs, ein Rofs einen Mann, ein Mann eine Burg, eine Burg ein Land“ hat diesem Gedanken bereits in sinnfälligster Form Ausdruck gegeben. Wie ganz anders hätte sich die Weltgeschichte entwickelt, wenn die tötende Kugel an Gustav Adolf vorbeigegangen wäre, und hätte sie sich dann nicht viel logischer und philosophischer entwickelt, als sie es nun gethan hat? Wie viele schöne Ansätze werden vor der Vollendung gehemmt, wie oft hängen die bedeutsamsten Entschliefsungen an körperlichen Dispositionen oder Indispositionen, an Launen und Einflüssen, die jeder inneren Logik entbehren. In dem gegenwärtigen Krieg in Südafrika steht zur Entscheidung, ob sich dort ein neues, jugendliches Volk entwickeln wird, welches der Menschheit dereinst neue, jetzt noch ungeahnte Geisteswerke schenken kann, oder ob es unter der grofsen englischen Weltwalze im Entstehen zerquetscht werden wird. Diese Entscheidung von allergröfster Bedeutung für die Menschheit kann von einem glücklichen Treffer, von einer ans Ziel gelangten Meldung, von dem körperlichen Befinden eines Mannes in einer Stunde abhängen. Und da rede man noch davon, dafs das philosophisch sei! Viel öfter möchte man mit Talbot ausrufen: „Dem Narrenkönig gehört die Welt!“ Also der Satz des Aristoteles enthält eine tiefe und unanfechtbare Wahrheit[1]) und es ist gut, dies den Schülern recht klar zu machen, aber Lessing hat dieser Wahrheit an der hier in Rede stehenden Stelle eine falsche Wendung gegeben und sie dadurch vernichtet. Er sagt nämlich nicht „die Tragödie ist philosophischer als die Geschichte“, sondern „die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer, als die Absicht der Geschichte“ und meint mit diesem Zusatz, die Tragödie wolle uns allgemeinere Charakterkunde lehren, während die Geschichte uns nur über einzelne Thaten einzelner Männer unterrichte. Das ist natürlich beides falsch; denn die Tragödie will uns überhaupt nicht belehren, worüber unten noch mehr zu reden sein wird, und die Geschichte bietet denn doch weit mehr, als die Kunde von einzelnen Thaten einzelner Männer. Dies ist allerdings eine Unterschätzung, die bei Kenntnis der neueren Geschichtschreibung unmöglich gewesen wäre.

Sodann befreit Lessing den Dichter von der kleinlichen Rücksichtnahme auf die Einzelheiten der historischen Überlieferung, er will nicht, dafs man sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuche, dafs man ihn vor dem Richterstuhl der Geschichte jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung auch von Nebenpersonen mit Zeugnissen belegen lasse (24 Anfang), und er hat recht, den Dichter gegen diese „Chikanen“ Voltaires zu schützen

---

[1]) So auch Laas, Deutscher Aufsatz S. 629: „Völlig kann freilich auch die neuere, vollkommenere Geschichtsschreibung nicht in den Zusammenhang der Dinge eindringen; auch sie bleibt hinter der rechten Erkenntnis weit zurück. Es bleibt ein unverstandener Rest, viel Zufälliges“.

und ihm auch in dieser Beziehung die Fesseln abzunehmen, in die ihn eine das Wesen der Poesie verkennende Kritik zu schlagen drohte. Aber diese Befreiung brauchte nur einmal vollzogen zu werden, für die Gegenwart ist sie wesenlos. Die positiven Sätze dagegen, die Lessing über die Unabhängigkeit der Dichtkunst von der Geschichte aufstellt, halten vor einer eingehenden Betrachtung nicht stich.

Wie wunderbar stellt sich Lessing zunächst die dichterische Konzeption vor! Der Dichter nimmt sich vor, irgend einen Charakter „in Handlung" zu zeigen (23 Schlufs), beispielsweise ein Herz, welches zugleich stolz und zärtlich ist und dadurch in Widersprüche, Beängstigungen, Reue, Verzweiflung gestürzt wird. Er findet, ohne lange zu suchen, dann „von ohngefähr" in dem grofsen „Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind" — denn weiter ist die Geschichte für die tragischen Dichter nichts (24) —, einen Charakter, der dem von ihm gewünschten annähernd entspricht. Aus diesem geschichtlichen Charakter macht er dann das „poetische Ideal" des Charakters, d. h. den Charaktertypus, der ihm eben vorschwebt. Lessing meint nicht, dafs alle Trauerspiele so entstehen, aber dafs alle so entstehen sollten (23).

Zunächst ist festzustellen, dafs diese Stelle nicht in Einklang gebracht werden kann mit dem, was Lessing in Stück 38 in engem Anschlufs an Aristoteles Poet. Kap. 6 ausführt. Dort heifst es: „Die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht; Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden Zehnen geraten gegen Einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist". Aristoteles sagt an der von Lessing zitierten Stelle noch weiter: „Begebenheiten und Fabel sind der Zweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Wichtigste von allem" und endlich: „die Fabel ist der Grundbestandteil und gleichsam die Seele der Tragödie, erst die zweite Stelle gebührt den Charakteren". Es liegt auf der Hand, dafs zwischen diesen Äufserungen Aristoteles'-Lessings, wonach die Handlung, und jener Forderung Lessings, wonach die Charaktere im Drama die Hauptsache sind, ein unlösbarer Widerspruch klafft.

Wir werden sehen, dafs diese Forderung der Priorität des konzipierten Charakters vor der Erfindung der Handlung im Grunde von der pädagogisch-lehrhaften Tendenz herrührt, die Lessing dem Drama zuweist.

In Wirklichkeit bilden Charaktere und Thatsachen für die dichterische Konzeption ein untrennbares Ganzes. Kein echter Dichter wird sich zuerst einen Charakter ausdenken und für diesen dann eine Handlung suchen oder „von ohngefähr" finden; denn ein abstraktes Charakterbild, noch dazu ein nicht im Leben erschautes, sondern erfundenes, d. h. künstlich konstruiertes, ist nicht wohl fähig, die Phantasie in schöpferischen Schwung zu

versetzen. Bei der dichterischen Konzeption tritt vielmehr vor das geistige Auge des Dichters zugleich mit dem Bilde der Hauptpersönlichkeit, die er darstellen will, das einer Thatsache, einer Handlung, welche mit jener Persönlichkeit in engster Verbindung steht. Was Nietzsche von Richard Wagner gesagt hat, er habe alle seine Werke eigentlich um einer einzigen ihn faszinierenden Scene willen gedichtet, zu der er dann Figur um Figur, Scene um Scene hinzuerfunden habe, das gilt wohl von den meisten dramatischen Dichtern. Die Urzelle, aus welcher ein Drama sich entwickelt, ist weder ein Charakter allein noch eine Handlung allein, sondern eine aus einem Charakter hervorgehende Handlung oder ein auf ihn einwirkendes Ereignis, beides, Thatsache und Charakter in unauflöslicher Verbindung.[1]) Und wie wäre es auch anders möglich? Eine Thatsache oder ein Thatsachenverlauf ist für den Dichter doch nur dann reizvoll und anregend, wenn sich in ihm interessante Charaktere auswirken, und umgekehrt, auch der interessanteste Charakter vermag den Dichter nur dann zur Gestaltung zu reizen, wenn er in Lagen gerät, in denen er sich bethätigt und auslebt, vollendet oder scheitert. Im Verlauf der schöpferischen Arbeit entwickeln sich dann beide Seiten gleichmäfsig weiter, die der Charaktere und die der Handlungen, wie das Lessing so schön in Stück 32 auseinandersetzt: „Der Dichter wird suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen und die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen, dafs wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen".

Gaudig stellt in seinem Buche eine scharfe Scheidung auf zwischen „Charakterdrama" oder — wie er sich mit einem unschönen Worte eigener Prägung auszudrücken beliebt — „charakterologischen" Drama und — nun fehlt ein einheitlicher Gegenausdruck — sagen wir also „Handlungsdrama". Dieselbe ist nach dem eben Gesagten doktrinär und besteht nicht in der Wirklichkeit. Thatsächlich schreibt Gaudig auch sämtliche Dramen, die er bespricht, der ersten Gattung zu. Seine Theorie veranlafst ihn dann dazu, in diesen Dramen dem Verlauf der Handlung gar zu wenig Bedeutung beizulegen, wie ich das an einer andern

---

[1]) Fr. Vischer ist derselsen Ansicht. „Die dramatische Konzeption — sagt er Ästhetik III, 2, 1387 — geht nicht von den Charakteren, sondern von der Situation aus, und man kann beobachten, dafs dem ächten Dichter häufig das Charakterbild aus den Bedingungen des Schicksals (will sagen: der Handlung) erwächst". Er führt dies dann am Charakterbild der Desdemona näher aus. Für den Roman giebt Gustav Freytag ebenfalls sehr entschieden die Anweisung, dafs der Dichter, wenn er das Interesse des Lesers erwecken und sein Gemüt befriedigen wolle, zuerst eine Geschichte erfinden und dann erst die Charaktere ausarbeiten solle. S. meine Schrift über Freytag S. 212.

Stelle [1]) betreffs der „Hermannsschlacht“ und des „Julius Cäsar“ weiter ausgeführt habe. Zur zweiten Gattung, den Handlungsdramen, rechnet er „alle die Tragödien, in denen der Dichter vor allem einen eigenen Handlungsverlauf, etwa einen erschütternden Schicksalsumschlag mit überraschenden Wendungen darstellen wolle“ (S. 543). Leider nennt er kein Beispiel; es möchte ihm auch schwer werden, wenigstens in der deutschen Litteratur eins zu finden, in welchem der Dichter den Handlungsverlauf entschieden vor der Charakteristik bevorzugt hat. Auch im Tell, auch im Wallenstein, wo es doch eine reich verschlungene Handlung mit genug überraschenden Wendungen giebt, kommt die Charakteristik darüber keineswegs zu kurz. Doch ein Beispiel nennt Gaudig; er rechnet nämlich zu den Handlungsdramen die ganze Klasse der Schicksalstragödien, bei denen das Hauptinteresse der schicksalsvollen Verkettung der Ereignisse zugewandt sei; so sei die Braut von Messina ein solches Handlungsdrama. Nun ist aber die Braut von Messina für eine tiefergehende Betrachtung gar keine Schicksalstragödie, wenigstens keine reine, wenn auch Schiller eine solche beabsichtigt hat. Die Ereignisse fliefsen aus den Charakteren, das Orakelwesen setzt dieselben nur „in Handlung“. Es tritt gegen das Ende zurück, und wir atmen dann die reine Luft der sittlichen Verantwortung, der aus dem Charakter geflossenen Schuld und ihrer freiwilligen aus demselben Charakter fliefsenden Sühne, weshalb denn auch „Schuld“ das letzte Wort der Tragödie ist.

Ich kann mich für diese meine Auffassung auch noch auf die gewichtige Autorität Fr. Th. Vischers berufen. Dieser sagt (Ästhetik III, 2, 1435): „Auf dem Gebiete des ernsten Dramas konnte der Unterschied von Charakter- und Schicksalsdrama keine eingreifende Bedeutung gewinnen: nur entfernt kann man eine Tragödie der grausamen Gewalt der Verhältnisse Schicksalstragödie nennen, und was in der niederen Poesie gewöhnlich so heifst, hatten wir nur als eine Verirrung aufzuführen“, und S. 1426 setzt er auseinander, warum es zwar im Altertum eine Tragödie habe geben können, in der das Hauptgewicht auf den tragischen Gang der Handlung fiel, welche daher Aristoteles (Poetik 18) die „verwickelte“ nannte und ganz aus Erkennung und Umschwung bestehen liefs, warum bei uns aber eine solche Schicksalstragödie eine Abnormität sein und bleiben müsse. Für das moderne Trauerspiel müssen wir also diesen von Gaudig aufgestellten Gegensatz zwischen Charakter- und Handlungsdrama [2])

---

[1]) Zeitschrift für das Gymnasialwesen 1900 S. 781 ff., 796 ff.

[2]) Dafs Gaudig diese Zweiteilung so sehr betont, mufs um so mehr auffallen, als auch Schopenhauer, dem er sonst sehr gern folgt, diesem Gegensatz nur eine prinzipielle, begriffliche, keine thatsächliche Bedeutung zuschreibt. Vgl. „Welt als Wille und Vorstellung“ II Kap. 37: „Wesen und Dasein des Menschen, d. i. Charaktere und Begebenheiten

als erkünstelt, innerlich unberechtigt, ja für die Beurteilung der einzelnen Stücke als verhängnisvoll bezeichnen.

Anders verhält es sich mit dem Lustspiel. Hier kann man zwei Gattungen deutlich unterscheiden, das Charakterlustspiel und das Intriguen- oder Situationslustspiel. In letzterem ist die Handlung mit ihrem verworrenen Spiel von Zufall und List so sehr die Hauptsache, dafs die Charakteristik der handelnden Personen skizzenhaft und schattenhaft bleibt. Das erstere entspricht genau dem, was Gaudig Charaktertragödie nennt, d. h. es sinkt keineswegs zu handlungsarmen Charakterdialogen, wie die des Lukian sind, herunter; denn ohne lebendige Handlung ist überhaupt kein Drama möglich; es bedarf also ebenfalls einer aus echten Lustspielmotiven hervorgehenden Verwicklung, aber diese Verwicklung erwächst beim Charakterlustspiel nicht blofs durch Zufall, Verwechslung oder List, sondern zugleich aus der Tiefe der Charaktere; und so erfolgt auch die Lösung teils durch innere Abklärung teils durch gegenseitige Ausgleichung und Anpassung der Charaktere.

Vischer hat die Bemerkung gemacht, dafs der germanische Geist das Charakterlustspiel bevorzugt, während der romanische vorherrschend Talent für das Intriguenstück zeigt (Ästhetik III, 2, 1435).[1]) Molières Komödien sind nur scheinbar Charakterstücke, in Wirklichkeit Situationslustspiele, weil seine Charaktere ganz typisch gehalten und daher ohne „verschlungene Tiefen der Subjektivität" sind; die modernen französischen Lustspiele und die von ihnen abhängigen deutschen sind vollends reine Intriguenstücke.

Von Shakespeares Komödien ist nur eine, die der Irrungen, ein eigentliches Intriguenstück, aber dieser Dichter wufste auch den anderen, den Charakterkomödien, eine spannende und geschickt geflochtene Intrigue zu verleihen. Unsere besten Lustspiele: Minna von Barnhelm und die Journalisten sind, dem deutschen Volkscharakter entsprechend, Charakterlustspiele, d. h. die Verwicklung wird weniger durch Zufall und List herbeigeführt und gelöst als durch die sehr scharf gezeichneten Charaktere der handelnden und mit einander ringenden Personen. Es

---

(Schicksale, Handlungen) sind so fest mit einander verwachsen, dafs wohl ihr Begriff, aber nicht ihre Darstellung sich trennen läfst. Denn nur die Umstände, Begebenheiten, Schicksale bringen die Charaktere zur Äufserung ihres Wesens, und nur aus den Charakteren entsteht die Handlung. Allerdings kann in der Darstellung das eine oder das andere mehr hervorgehoben sein; in welcher Hinsicht das Charakterstück und das Intriguenstück die beiden Extreme bilden". — Die Schlufsworte zeigen, dafs Schopenhauer bei diesem „Hervorheben in der Darstellung" vorwiegend oder ausschliefslich an das Lustspiel denkt; s. oben.

[1]) Gaudig hat auch diesen Gegensatz auf die Tragödie übertragen, als ob beispielsweise die französische Tragödie so viel mehr „erschütternde Schicksalsumschläge mit überraschenden Wendungen" hätte als die englische und deutsche!

erregt Verwunderung, wenn in einer Zeitschrift, wie der „Kunstwart“ ist, allen Ernstes die Behauptung aufgestellt wird, dafs „Minna von Barnhelm“ und „Die Journalisten“ „unzweifelhaft Situationslustspiele“ seien. Es ist dies kürzlich bei einer Besprechung meines „Gustav Freytag“ im 12. Heft des Jahrgangs 1899 geschehen. Vgl. dagegen aufser der oben angeführten Stelle aus Vischer noch Klaar, Geschichte des modernen Dramas S. 61, 235. — Lehrreich ist dieser Irrtum des Kunstwartrezensenten dadurch, dafs er wieder einmal zeigt, wie flüssig und unsicher in ästhetischen Dingen alle solche Einteilungen und Kategorieenbildungen sind, und dafs auch der Gegensatz zwischen Charakter- und Situationslustspiel — wie Vischer sagt — nicht einseitig, d. h. absolut, sondern blofses Übergewicht der einen oder andern Auffassung sein soll.[1])

Wenn demnach die Forderung Lessings, dafs bei der Entstehung einer Tragödie die dichterische Konzeption des Charakters dem Finden oder Erfinden der Handlung voraufgehen solle, von unserem heutigen Standpunkt aus nicht als berechtigt anerkannt werden kann, so fällt auch die Folgerung hin, welche Lessing aus dieser Forderung zieht. Dem Dichter sollen die Charaktere der geschichtlichen Personen „heilig“ sein; er darf sich ihnen gegenüber nicht die „geringste wesentliche Veränderung“ (23 Schlufs) erlauben, ein Gebot, welches bald darauf, um den innern Widerspruch zwischen den beiden Beiwörtern zu beseitigen, noch verschärft wird zu „die geringste Änderung“ überhaupt (33 Schlufs). Dagegen darf der Dichter „mit den historischen Fakta umspringen, wie er will“ (33). Gaudig sucht die Schärfe der Lessingschen Behauptung zwar zu mildern, indem er Lessing nur „den Hauptzügen des Charakters, den im hervorragenden Sinne geschichtlichen Zügen“ Unverletzlichkeit beilegen läfst (S. 518); indessen ist ihm selbst bei diesem Versuche der Einschränkung nicht ganz wohl. Lessing hat thatsächlich keinen Unterschied gemacht zwischen Haupt- und Nebenzügen. Die geschichtlichen Charaktere sollen dem Dichter in ihrer vollen Totalität unveränderlich sein. Diese Forderung kann der Dichter aber ebensowenig respektieren, wie er von dem ihm als Äquivalent gegebenen Zugeständnis, dafs die Fakta für ihn vogelfrei seien, Gebrauch machen kann. Nicht nur, dafs dem historischen Helden behufs gröfserer Individualisierung nebensächliche Charakterzüge beigelegt werden können und oft müssen, auch der Gesamtcharakter wird von den Dichtern oft erheblich umgestaltet. Was ist bei Schiller von der grofsen Königin Elisabeth geblieben? Wie anders sieht der Goethesche

---

[1]) „Ein gutes Lustspiel soll immer beides zugleich sein, sonst fehlt es entweder an Gehalt oder an Bewegung; nur freilich kann bald das eine, bald das andere ein Übergewicht haben“. A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur I, 226.

Egmont, der Kleistsche Prinz von Homburg aus, als die beiden historischen Persönlichkeiten dieses Namens? Dagegen dürfte kein Dichter wagen, Napoleon bei Leipzig als Sieger, Kaiser Wilhelm bei Sedan als Gefangenen vorzuführen; mit solchen Fakta kann er keineswegs nach Belieben umspringen.

Schon Voltaire hat in den von Lessing so hart mitgenommenen Remarques sur le comte d'Essex in aller Einfachheit und Ruhe das einzig richtige Prinzip aufgestellt (s. Gaudig S. 512): „Ich glaube, dafs man nicht, ohne zu mifsfallen, die Thatsachen, noch auch die Charaktere ändern darf, die dem Publikum bekannt sind . . Aber wenn die Ereignisse, welche man behandelt, einer Nation unbekannt sind, ist der Schriftsteller vollkommen darüber Herr." Die Durchschnittsbildung seines Publikums ist der gültige Mafsstab für die Freiheit des Dichters, bei Darstellung sowohl der Fakta wie der Charaktere. Der Dichter mufs es durchaus vermeiden, von der historischen Wahrheit in einer für die Zuschauer empfindlichen Weise abzuweichen; denn dadurch mufs bei diesen „ein Herüber und Hinüber der Gedanken von der Dichtung zur Wirklichkeit und von der Wirklichkeit zur Dichtung entstehen"; welches die freudige Aufnahme des Dichtwerkes unmöglich macht (Gaudig S. 525). Dieser Mafsstab ist aber naturgemäfs ein veränderlicher. Da die historische Bildung heutzutage viel allgemeiner und tiefergehend ist als im vorigen Jahrhundert, so sind dem modernen Dichter in dieser Hinsicht stärkere Fesseln angelegt als denen früherer Jahrhunderte. Die Jungfrau von Orleans so enden zu lassen, wie sie bei Schiller endet, würde ein heutiger Dichter kaum wagen dürfen.

Die Charaktere lassen sich also von den Thatsachen in keiner Weise trennen. Wie jene, so müssen auch diese behandelt werden, sie sind heilig zu halten, soweit sie im Bewufstsein des Durchschnittspublikums feststehende Gröfsen geworden sind, während sie, soweit sie dies nicht sind, dem Dichter zu freier Veränderung zur Verfügung stehen. Lessing selbst hat übrigens diese seine eigenen Sätze fast in demselben Augenblick, wo er sie aufstellte, auch schon wieder durchbrochen. Denn wenn er Corneille gestattet, die in der Geschichte achtundsechzigjährige Königin Elisabeth zu einer Frau in ihren besten Jahren zu machen (24), so gestattet er damit zugleich eine Charakterveränderung, weil die Empfindungsweise in beiden Lebensaltern eine ganz verschiedene ist. Auch im Beginn des 34. Stückes gestattet er „dem Genie" eher, „seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte giebt", als „in diesen Charakteren selbst, es sei von Seiten der innern Wahrscheinlichkeit oder von Seiten des Unterrichtenden (wieder die lehrhafte Tendenz!) zu verstofsen". Damit ist also, wenn auch nur mittelst eines tolerari potest, das Gesetz von der Heiligkeit der Charaktere durchbrochen.

Der eigentliche, tiefere Grund, weshalb Lessing für die Konzeption und Ausgestaltung der Tragödie allen Nachdruck auf die Charaktere und die Charakteristik legt, liegt aber in nichts anderem als in dem lehrhaften Zweck, den er der Tragödie zuschreibt. Er hält zwar nicht für „notwendig", dafs ein Stück zur Erläuterung einer moralischen Wahrheit diene, er glaubt, dafs es „sehr lehrreiche (sehr bezeichnend, dies Epitheton!), vollkommene Stücke geben könne, die auf keine solche Maxime abzwecken", er leugnet, dafs man „den letzten Sittenspruch" am Schlusse verschiedener griechischer Tragödien so ansehen müsse, als ob das Ganze blofs um seinetwillen da sei (12 Anfang), aber er sagt an einer andern Stelle (77 Schlufs) mit dem gröfsten Nachdruck: „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen mufs; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln." Wie sich diese Besserung durch das Drama speziell vollziehen soll, erfahren wir in unserem Abschnitte. Da heifst es (19 Anfang): „Auf dem Theater sollen wir lernen, was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen Umständen thun werde", und noch ausführlicher schreibt er (34 gegen Ende) dem Genie weite und grofse Absichten zu: „die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben, die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen, die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häfslich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen u. s. w." Die Absicht der Tragödie speziell ist ihm aber die Reinigung der Leidenschaften, d. i. ihre Verwandlung in „tugendhafte Fertigkeiten" (78 gegen Ende).

Wenn irgendwo, so fühlen wir beim Lesen dieser Stellen, welche gewaltige Kluft zwischen Lessings und unserer Zeit gähnt. In dieser Hinsicht gehört Lessing noch mehr in die Zeit Gottscheds und Gellerts als in unsere. Gottsched, Critische Dichtkunst II, X, 11: „Der Poet wählt sich einen moralischen Lehrsatz, den er seinen Zuhörern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas Ähnliches begegnet ist und von diesen entlehnt er die Namen für die Personen seiner Fabel, um derselben ein Ansehen zu geben." Es ist interessant zu sehen, wie Lessing über diese Vorschrift geurteilt hat. Er kommt in der „Theatralischen Bibliothek" bei Besprechung der Moral des „rasenden Herkules" darauf zu sprechen (Hempel 11, I, S. 377 ff.). Hier stellt er zunächst fest, dafs weder Euripides noch Seneca sich nach diesem Rezept gerichtet haben. „Sie wufsten, dafs bei jeder Begebenheit unzählige Wahrheiten anzubringen wären, und überliefsen es dem Strome ihrer Gedanken, welche sich besonders

darin ausnehmen (d. h. darin hervortreten) würde." Lessing hält das aber keineswegs für das Normale, sondern glaubt es entschuldigen zu müssen. Er thut dies mit dem Hinweis darauf, dafs die alten Dichter häufig gezwungen gewesen seien, bei der hergebrachten Geschichte zu bleiben; da hätten sie dann keine Rücksicht darauf nehmen können, ob „die moralische Folge aus der Begebenheit selbst gut oder böse" war. Diese Entschuldigung — fährt er fort — habe aber ein neuer Dichter nicht; er ist in seiner Freiheit uneingeschränkt und kann ändern, was er will; daher liegt es nur an ihm, wenn das Ganze bei ihm nicht ebenso „lehrreich" ist als die besonderen Teile. Lessing verwandelt dann in diesem moralischen Sinne die Fabel des „rasenden Herkules" und schliefst mit dem Ausruf: „Welche schreckliche Lektion würde dieses für unsere wilden Helden, für unsere aufgeblasenen Sieger sein!" So schrieb Lessing 1754; er ist also weit entfernt davon, wie Laas meint, über jenen Gottschedschen Satz zu spotten. Er erkennt vielmehr seine Berechtigung für den „neuen Dichter" voll an. Vergleicht man mit diesen Worten das, was er vierzehn Jahre später in der Dramaturgie schrieb, so fällt als Hauptunterschied ins Auge, dafs der Dichter sich statt eines moralischen Lehrsatzes einen Charakter zur sinnlichen Darstellung vornehmen soll, dafs er nicht mehr die Wahrheit jener einzelnen Maxime durch das Stück beweisen soll, sondern allgemeiner uns zeigen soll, was wir zu thun und zu lassen haben, und worin der wahre Wert des Lebens besteht. So zu dichten ist ihm ein Zeichen des Genies im Gegensatz zu „den kleinen Künstlern, die nur dichten um zu dichten" (34). Endlich fehlt die banausische Absicht, dafs der Dichter seinen Personen durch die historischen Namen ein Ansehen geben wolle. Bei Lessing wählt der Dichter die geschichtlichen Namen, „weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben" (24), wobei man sich allerdings fragen mufs, warum er, wenn er weiter keinen Grund dazu hat, nicht lieber erdichtete Namen wählt.

Also über Gottsched hinaus gekommen ist Lessing in diesem Punkte, aber losgekommen von ihm ist er noch nicht. Die lehrhafte Tendenz der Dichtung ist auch in der Dramaturgie geblieben, sie hat nur umfassendere Ziele und einen freieren, philosophischeren Anstrich bekommen. Sicher war auch die ehemalige theologisch-kirchliche Anschauung, wonach die Poesie als etwas Weltliches und Eiteles eigentlich verdammenswert war, zu Lessings Zeit trotz aller Aufklärung noch so weit wirksam, dafs man in der beabsichtigten „Besserung" der Menschen eine zureichende Rechtfertigung des poetischen Schaffens finden zu müssen glaubte. Das Verständnis für ein freies dichterisches Schaffen lediglich um der Kunst selbst willen war Lessing und seiner Zeit noch nicht aufgegangen. Wo ihm später ein solches entgegentrat, wie im

„Götz von Berlichingen“ und im „Werther“, fühlte er sich wie von etwas Fremdem unangenehm berührt. Dem Werther hätte er gern durch eine „andere Art Schlufsrede“ einen lehrhaften und nutzbringenden Abschlufs gegeben, der den innersten Lebensnerv der Dichtung zerstört hätte.[1]) Diese unkünstlerische Anschauung von einem aufserhalb der Kunst liegenden Zweck der Poesie lastete auch auf seinem eigenen dichterischen Schaffen wie ein Alp. Dafs die Kunst auch auf die Sittlichkeit wirkt, ist ja gar kein Zweifel und von den gröfsten Dichtern aller Zeiten anerkannt worden. Sie veredelt eben, wenn anders sie wahre Kunst ist, das Empfinden, und das mufs auf das sittliche Verhalten zurückwirken. Aber diese Wirkung kann und soll nur eine mittelbare sein. Die Besserung des Menschen als unmittelbaren Zweck der Dichtung setzen, heifst die Freie zur Magd herabwürdigen. Seit Herder und Goethe sind wir ein- für allemal über diesen beschränkten, moralischen Nützlichkeitsstandpunkt hinausgekommen. Alle die soeben angeführten Äufserungen Lessings und alles, was in der Dramaturgie mit dieser seiner Anschauung vom lehrhaften Endzweck der Poesie zusammenhängt — und das ist nicht wenig — ist also für die Gegenwart und für die Schule unbrauchbar.

Nun hat Gaudig noch im Anschlufs an Stück 87—95, welche er mit unserem Abschnitt verbindet, als eine dickgedruckte Hauptfrage die Frage behandelt, ob die Tragödie Arten (Typen) oder Individuen darstellen solle. Er widmet dieser „Hauptfrage“ sechzehn seiner vielfassenden Seiten. Ich mufs bekennen, dafs unter den ermüdenden Partieen seines Buches diese vielleicht die ermüdendste ist. Denn diese Frage ist doch im Grunde lediglich eine Doktorfrage ohne praktischen Wert. Zwischen t y p i s c h e r und i n d i v i d u e l l e r Charakteristik existiert kein Unterschied, wie zwischen schwarz und weifs.[2]) Volle Individuen nach allen Seiten

---

[1]) „Wenn ein so warmes Produkt nicht mehr Unheil als Gutes stiften soll; meinen Sie nicht, dafs es noch eine andere Art Schlufsrede haben müfste? Ein paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abenteuerlichen Charakter gekommen; wie ein anderer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben, sich dafür zu bewahren habe? Denn ein solcher dürfte die poetische Schönheit leicht für die moralische nehmen und glauben, dafs der gut gewesen sein müsse, der unsere Teilnehmung so stark beschäftigt. . . . Glauben Sie wohl, dafs je ein römischer oder griechischer Jüngling sich s o und d a r u m das Leben genommen? Gewifs nicht. Die wufsten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern. . . . Solche klein-grofse, verächtlich-schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weifs. Also, lieber Goethe, noch ein Kapitelchen zum Schlusse, und je zynischer, je besser!“ Hempel XI 2, 767.

[2]) Volkelt „Ästhetik des Tragischen“ behandelt im 14. Abschnitt „Das individuell- und das typisch-menschliche Tragische“ nicht die Charaktere, sondern den tragischen Gehalt von diesem Gesichtspunkte aus. Er unterläfst ebenfalls nicht hervorzuheben, dafs es der Natur der Sache nach nicht an Übergangsfällen fehle (S. 326).

hin kann auch der Realist, der lediglich eine Einzelpersönlichkeit schildern will, nicht auf die Bühne bringen, es fehlt schon allein an der Zeit, die zu einer allseitigen Entfaltung der Persönlichkeit nötig wäre. Es müssen ferner gewisse Charakterzüge als die für das Handeln und Leiden der Person entscheidenden so stark hervorgehoben werden, dafs die andern daneben oft kaum zur Geltung kommen. Daher behauptet z. B. Otto Ludwig selbst von Macbeth, dem man doch gewifs nicht leicht Individualität absprechen wird, er sei durchaus kein Individuum — Individuen könnten überhaupt kein tragisches Schicksal haben —, sondern der Ehrgeizige an sich, der Mörder aus Ehrgeiz überhaupt. Ja selbst durchaus naturalistisch, also individualistisch geschaffene Charaktere, wie der Fuhrmann Hentschel, erhalten in der Wiedergabe immer etwas dichterisch Typisches. Andererseits müssen doch aber auch die durch freie Phantasie geschaffenen Gestalten des, man gestatte den Ausdruck, idealistischen Dichters, welchen ihrem Ursprunge nach etwas Geistiges, Ideales, also Typisches innewohnt, mit ganz bestimmten Charaktereigenschaften ausgestattet werden, wenn sie nicht blofse Schemen bleiben sollen. Dadurch erhalten sie wiederum etwas Individuelles, welches man z. B. einem Kreon und einer Antigone nicht absprechen kann; auch Don Cesar, auch Beatrice sind keineswegs blofse Typen. Somit schwankt die dichterische Darstellung der Charaktere zwar bald mehr nach der einen bald mehr nach der andern Seite, aber immer so, dafs sie nie die beiden Pole erreicht. Sie hält sich zwischen Schwarz und Weifs bei einem mehr hell oder mehr dunkel gefärbten Grau. Ich möchte daher dem Worte Danzel-Guhrauers trotz des scharfen Tadels, welchen Gaudig darüber ausspricht (S. 539), beistimmen, der ganze Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und Besonderen sei von dem Gebiete der darstellenden Poesie fernzuhalten. Von dem der Schule jedenfalls. Der Unterricht kommt ohnehin nur zu leicht in die Gefahr, solche hohlen Schlagwörter anzuwenden, bei denen sich der Schüler nichts Rechtes vorstellen kann.

Es ist somit klar, dafs die positiven Sätze, welche Lessing in diesem Abschnitt entwickelt hat, sämtlich Widerspruch herausfordern, zum Teil sehr starken. Sie können vor einer unbefangenen Kritik von unserem heutigen Standpunkt aus nicht bestehen. Darum wird die Behandlung dieses Abschnittes in der Schule, welchen Lehmann allerdings beibehalten wissen will, von Wendt als von zweifelhaftem Werte bezeichnet, von andern durchaus verworfen. Ich kann mich diesen letzteren nur anschliefsen.

6.

Das Verhältnis zwischen Geschichte und Tragödie berührt auch der folgende Abschnitt, Stück 29 von „Den fünfunddreifsigsten Abend“ an bis 32, welcher über „Rodogune“ handelt.

Dieser Abschnitt gehört zu den amüsantesten wegen der lächelnden Überlegenheit, mit welcher der Kritiker das Stück Corneilles gleichsam spielend auseinanderfaltet, um es dann erbarmungslos zu zerpflücken. Er hebt die ganze Tragödie von einem Punkte aus gleichsam aus den Angeln, indem er aufdeckt, welche Veränderung Corneille mit dem ihm gegebenen historischen Stoff zuerst vorgenommen hat, wie dann zu dieser ersten Veränderung (das Motiv der Hauptperson betreffend) immer neue, beständig willkürlicher und unwahrscheinlicher werdende Erfindungen hinzugefügt wurden und so die ganze Tragödie in unerträgliche Unnatur und Überspannung hineingeschraubt worden ist. Das alles ist wie gesagt sehr unterhaltend zu lesen, es erinnert ein wenig an das Spiel der Katze mit der Maus, aber es sind nur wenig allgemeine Gedanken von dauerndem Werte darin zu finden. So die Sätze: „das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung", „nichts ist grofs, was nicht wahr ist" und die Auseinandersetzung, welche zu diesen Sätzen führt (30), ferner die Schilderung, wie der wahre Dichter im Gegensatz zum blofsen Versmacher es erreicht, dafs der Zuschauer sich mit dem Helden innerlich gleichsetzt (32).

Andererseits findet sich aber auch eine Reihe von recht angreifbaren Sätzen, und die Kritik schiefst hier und da über ihr Ziel hinaus. Dafs die einzige Leidenschaft der Eifersucht die Kleopatra zur Mörderin nicht blofs des treulosen Gatten, sondern auch des Sohnes gemacht habe, dafs also die „nämliche Leidenschaft der nämlichen Person" den dreifachen Mord zu einer einzigen Handlung mache (30), ist eine künstliche Konstruktion. Denn den Sohn mordete sie nicht aus Eifersucht, sondern um ihrer Selbsterhaltung willen; was Lessing nur als untergeordnetes Motiv anführt, war vielmehr das einzige, und wenn der andere Sohn dann sie ermordet, so ist das erst recht keine Eifersucht mehr, sondern ebenfalls Zwang der Selbsterhaltung. — Corneille soll dann das Motiv der Eifersucht in das des Stolzes verwandelt haben, weil dieser einer Königin besser anstehe als jene, und eine solche Kleopatra als Heldin erhabener sei als eine eifersüchtige. In Wahrheit beginnt Corneilles Stück erst nach der Ermordung des treulosen Gemahls, die Eifersucht hatte also ihr Ziel erreicht; die Königin auf den Gemahl noch nach seiner Ermordung eifersüchtig sein zu lassen, wäre doch nicht angegangen. Der Dichter mufste also an Stelle der Eifersucht die Herrschsucht setzen; sie will keine Königin neben sich auf dem Throne dulden. — Diese Herrschsucht soll nun nach Lessing unnatürlicher sein als die Eifersucht, besonders bei einem Weibe. Aber doch nicht bei einer Königin, noch dazu bei einer despotischen Orientalin. Jedenfalls kann — wie Erich Schmidt bemerkt — weibliche Herrschsucht ebensogut wie weiblicher Stolz das Triebrad einer Reihe von Greueln sein, und warum eine syrische Königin nicht von Herrschgier verzehrt werden soll, ist nicht zu begreifen.

Recht bezeichnend für Lessing ist sodann die tadelnde Bemerkung, dafs herrschsüchtige Frauen wohl vorkämen, aber doch immer nur die Ausnahme bildeten, dafs, wer sie schildere, also immer das minder Natürliche schildere. Dieser Tadel fliefst aus der schon besprochenen Anschauungsweise, dafs die Tragödie „lehrreich" (32 Anfang) sein solle. Denn selbstverständlich sind Ausnahmefälle für die Erkenntnis unserer eigenen Leidenschaften, die wir eben keine Ausnahmemenschen sind, weniger lehrreich als das Alltägliche, Natürliche. Dagegen sehen wir nun thatsächlich in den meisten Tragödien Ausnahmemenschen, dämonische Naturen vorgeführt, deren Leidenschaften und Ziele weit über die unsrigen hinausgehen. Auch ein Weib, das den Staatsgesetzen bis zum Tode trotzt, wie Antigone, ist eine Ausnahme; Ismene ist viel weiblich-natürlicher. Auch Macbeths, auch Wallensteins Herrschsucht sind Ausnahmefälle, und doch müssen wir — um mit Lessing (33) zu reden — bekennen, dafs wir jeden Schritt, den diese Personen thun, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft bei der nämlichen Lage der Sachen selbst gethan haben würden, wir fühlen uns von demselben „fatalen Strome" dahingerissen, der jene dahintreibt. Daraus folgt, dafs die Schilderung gerade dieser Ausnahmenaturen uns über die in der Tiefe unserer Seelen verborgen ruhenden Leidenschaften aufzuklären vermag, und zwar jedenfalls besser, als es die Darstellung von Durchschnittsnaturen und Durchschnittsleidenschaften vermöchte. Ich bezweifle auch, dafs Aristoteles unter *τὰ καϑ' ὅλον* (Poetik 9) das Natürliche, Durchschnittliche in diesem Sinne verstanden wissen will. Gaudig, mit dessen Auseinandersetzungen zu diesem Abschnitte ich im übrigen einverstanden bin, erklärt es so (S. 548) und leitet aus dieser Stelle die Lessingsche Forderung ab. Nach dem Zusammenhange bedeutet aber jenes *τὰ καϑ' ὅλον* das Allgemeine im Gegensatz zum Einzelnen, Individuellen, d. h. „reine Fälle" ohne störende Zufälligkeiten und Spezialitäten, nicht das Durchschnittliche im Gegensatz zum Aufsergewöhnlichen. Die Erklärung, welche Aristoteles von dem *καϑ' ὅλον* giebt, beweist das. Man kann statt des von ihm gebrauchten Beispieles des Alkibiades die Kleopatra unseres Stückes einsetzen. Dann würde diese Erklärung etwa so lauten: „Das Allgemeine bedeutet, welche Worte und Handlungen einem herrschsüchtigen Weibe zukommen, das Einzelne, was die historische Königin Kleopatra gethan und gelitten hat." — Doch wir verlangen ja von der Tragödie überhaupt nichts „Lehrreiches" mehr und können also die Lessingsche Forderung, der Dichter solle keine Ausnahme schildern, in keinem Falle acceptieren.

Wenn ferner Lessing behauptet, es sei wider alle Natur, dafs ein Bösewicht, statt sich vor sich selbst zu entschuldigen, sich noch seines Lasters als Lasters rühme, wenn er den Dichter für „äufserst" tadelnswert hält, „der uns das menschliche Herz so

verkennen läfst, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten", so spricht hier wieder der Rationalist und Aufklärer. Man braucht, um dies zu widerlegen, nur auf Shakespeares Richard III. hinzuweisen. — Dafs endlich Lessings scharfe Gegenüberstellung von „Ehrgeiz" und „Eifersucht" und den Rachearten, welche beiden Leidenschaften natürlich seien (31), psychologisch nicht stich hält, dafs die Eifersucht etwas wesentlich anderes ist als der Neid, der Ehrgeiz aber ebensogut seine Eifersucht erzeugt wie die Liebe, alles dies hat meines Erachtens Gaudig S. 550 richtig hervorgehoben.

Also auch dieser Abschnitt giebt zu vielen Bedenken und mannigfacher Polemik Anlafs, während das, was er positiv bietet, nicht ausreicht, seine Lektüre zu rechtfertigen.

7.

Der nun folgende lange Abschnitt von Stück 36—50, „Merope", kann selbstverständlich nicht ganz gelesen werden. Auch interessiert uns das eigentliche Ziel des Kritikers, auf welches er unter zahlreichen Ausbiegungen und Abschweifungen losgeht, nämlich das Verhältnis Voltaires zu Maffei festzustellen, durchaus nicht mehr. Man wird also eine scharfe Auswahl treffen müssen.

Im Anfang seiner Kritik (36 zweite Hälfte) tadelt Lessing die „kindische Neugier" des Publikums, weil es den Dichter herausgerufen habe, und die „eitele Gefälligkeit des Dichters", weil er diesem Hervorrufe Folge geleistet habe. Dieser scharfe Tadel würde jeden heutigen Dichter, soweit er Erfolg hat, und jedes heutige Publikum, das sich begeistern läfst, treffen, wenn er berechtigt wäre. Er ist es aber nicht. Denn der Hervorruf erfolgte nicht aus Neugierde — jedermann wufste, wie Voltaire aussah —, sondern um dem Dichter eine Ehrenbezeugung zu erweisen, und der Dichter konnte diese Ehrung nicht ablehnen, ohne unfreundlich, ja hochmütig zu erscheinen, wenn auch Voltaires Eitelkeit sich durch dieselbe sicher sehr geschmeichelt gefühlt hat.

Lessing knüpft an diesen Tadel den Gedanken, dafs man über dem wahren Meisterstücke des Urhebers vergesse, dafs man dasselbe „nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur" betrachte. Dieser Gedanke ist oft wiederholt, aber ebenfalls nur halb richtig. Denn wenn den Hörer oder Leser auch anfänglich das Meisterwerk förmlich überwältigt, so regt sich, in litterarisch gebildeten Kreisen wenigstens, doch sogleich nach dem ersten Aufflammen der Begeisterung das Interesse an dem Urheber. In dem naiven Zeitalter, wo die Homerischen Gedichte entstanden, war das anders. Was damals natürlich war, wäre jetzt unnatürlich. Lessing hat noch keinen Begriff von dem Wesen eigentlicher Volkspoesie; ihm ist Homer ein Dichter wie Voltaire, und zwar einer, der es gerade der „Vor-

trefflichkeit seiner Gedichte“ zu verdanken hat, dafs wir von seiner Person und seinen Lebensumständen so wenig wissen. Wenn er also weniger vortrefflich wäre, so würden wir mehr von ihm wissen. Seltsames Paradoxon!

Dieser Teil kann also meines Erachtens ebenfalls ungelesen bleiben. Es bleiben also aus dem ganzen Abschnitt nur übrig die Erörterungen über die drei Einheiten[1];) über diese mufs der Schüler notwendigerweise unterrichtet werden. Demnach wären zu lesen aus 44 der mit Nr. 1 bezeichnete letzte Absatz von „Die Scene ist zu Messene“ an, aus 45 der mit Nr. 2 bezeichnete erste Absatz, und endlich die Hauptpartie Stück 46 bis zu den Worten „mich diese Pedanterien vergessen machen“. Die Kritik, welche Lessing hier an den willkürlichen Bestimmungen Corneilles übt, ist vollkommen berechtigt. Aber sie genügt bei weitem nicht, um dem Schüler ein Bild von der Entwicklung der ganzen Frage zu geben und ihm ein richtiges Urteil über diesen Gegenstand zu verschaffen. Auch das, was Gaudig in seinem Kommentar dazu bemerkt, ist auffallend dürftig und geht wenig in die Tiefe.

So sagt er von der Einheit der Handlung gar nicht, worin dieselbe eigentlich besteht, und doch ist das gar nicht ganz leicht in Worte zu fassen. Aristoteles bemerkt in seiner kurzen und treffenden Art darüber (Poet. Kap. 8): „Die Fabel mufs eine Handlung und diese ganz darstellen, und ihre Teile müssen so zusammenhängen, dafs, wenn einer derselben geändert oder herausgenommen wird, das Ganze eine Veränderung und Umgestaltung erleidet.“ Er definiert aber nicht den Begriff „Handlung“. Lessing thut dies: „Handlung ist eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen, und zwar beruht die Einheit des Ganzen auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke“, so sagt er in der ersten Abhandlung über die Fabel (Hempel X 38) und fügt etwas später (S. 48) noch hinzu, dafs diese Folge von Veränderungen selbstverständlich von freien, moralischen Wesen ausgehen müsse, da sich nur von solchen „das Allgemeine“ (d. i. der Endzweck) „sagen“ lasse. Damit ist die Schwierigkeit indessen keineswegs gehoben. Denn wo ist die Grenze dieser „Folge von Veränderungen“ nach vor- und nach rückwärts? Ihre Ursachen sind nach der einen Richtung hin, ihre Folgen nach der andern hin unendlich. Irgendwo mufs man also anfangen und abbrechen, wo, das wird immer willkürlich bleiben. Ferner findet sich in jedem Stück ein Widerstreit entgegengesetzter oder ein Parallelismus nebeneinander herlaufen-

[1]) Wendt erwähnt als behandelnswert aus dem ganzen Merope-Abschnitt überhaupt nur die diese Einheiten betreffende Partie, Lehmann bezeichnet sie wenigstens als den Hauptabschnitt, der gelesen werden müsse, während alles andere bei mangelnder Zeit (und die mangelt immer!) weggelassen werden könne.

der Bestrebungen; es wird sich also eine zweifache, oft auch eine mehrfache Handlung von selbst einstellen. Welches ist nun die Hauptbestrebung? Ist es Kreons Entschlufs, seinen Willen gegenüber dem, der den Geächteten begraben hat, zu behaupten, oder Antigones, ihren Willen gegenüber dem, der den Bruder geächtet hat, durchzusetzen? Darum hat der französische Kritiker de la Motte vorgeschlagen, für „Einheit der Handlung" lieber „Einheit des Interesses" zu setzen, und A. W. Schlegel ist mit dieser Verdeutlichung einverstanden, vorausgesetzt, dafs man — wie ja selbstverständlich ist — das Interesse nicht auf die Teilnahme an den Schicksalen einer einzigen Person beschränkt. Er selbst findet die Einheit dann etwas mystisch „in der Beziehung auf Ideen". Wieder andere, z. B. Bellermann, sprechen von einem „einheitlichen Ziel der Handlung", um welches sich die Bestrebungen der handelnden Personen teils hemmend teils fördernd drehen. So ist z. B. im Wallenstein das Ziel die Gründung einer selbständigen Fürstenmacht, im Macbeth die Erringung und Behauptung der Königswürde, in der Antigone die Bestattung des Polyneikes, im Hamlet die Rache für den ermordeten Vater, im Tell und der Jungfrau die Befreiung des Vaterlandes. Über diesen Begriff also ist ein Wort der Aufklärung für den Schüler erforderlich.

Was ferner Lessing über die Einheit der Handlung bei den Griechen sagt, bedarf gar sehr der Ergänzung. Lessing leitet dieselbe von dem Vorhandensein des Chors bei den Griechen ab. Dieser zwang sie, die Einheit der Zeit und des Ortes festzuhalten, und diese beiden Einheiten wieder veranlafsten sie, „die Handlung selbst so zu „simplifiieren", alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, dafs sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward". Schon A. W. Schlegel hat darauf hingewiesen, dafs der Stoff der griechischen Tragödie Mythologie, also Dichtung war. Die Tragiker übernahmen ein bereits dichterisch zubereitetes, d. h. in stätige, leicht übersehbare Massen zusammengefafstes Material. „Ferner — so fährt er fort[1]) — war das in der Tragödie geschilderte heroische Zeitalter zugleich sehr einfach in den Sitten und sehr wundervoll in den Begebenheiten, und so ging alles von selbst gerade auf das Ziel einer tragischen Entscheidung los."

Über die Einheit der Zeit und des Ortes lauten Gaudigs Äufserungen nicht nur unzureichend, sondern auch widerspruchsvoll. Die Einheit der Zeit, meint er, lasse sich zur Not noch begründen durch den Hinweis Corneilles auf die so erreichte Übereinstimmung des Theatervorgangs und der Wirklichkeit. Diese Begründung gelte natürlich nicht für die Forderung der Einheit des Ortes. Diese Forderung sei überhaupt durch nichts

[1]) Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur II 32.

zu begründen, sie sei eine Willkürregel schlimmster Art. In Wirklichkeit steht es mit der Einheit des Ortes genau ebenso wie mit der der Zeit. Beide haben eine gewisse Berechtigung und sind doch wieder nicht berechtigt. Wie ungerecht Gaudig die Einheit des Ortes gegenüber der der Zeit beurteilt, zeigt besonders der Satz (S. 568): „Sobald die Handlung ununterbrochen fliefst, mufs jeder Widerspruch der Theaterzeit und der wirklichen Zeit peinlich auffallen.“ Er verlangt also bei ununterbrochenem Flusse der Handlung die Einheit der Zeit, während er die des Ortes für eine Willkürregel schlimmster Art erklärt. Nun ist ein ununterbrochener Flufs der Handlung doch aber undenkbar ohne Einheit des Ortes; mit jedem Ortswechsel mufs auch der Flufs der Handlung unterbrochen werden. Also müfste Gaudig für diesen Fall auch die Einheit des Ortes nicht nur gestatten, sondern verlangen. Überhaupt aber hätte er die ganze Frage viel tiefer auffassen müssen. Sie kann nur dann unter richtigem Gesichtswinkel betrachtet werden, wenn man sie mit der umfassenderen Frage verbindet, ob und inwieweit auf der Bühne „Täuschung“ erstrebt und erreicht werden mufs.

Lessing selbst hat diese Frage nirgends eingehend behandelt. Er erwähnt den Begriff nur an zwei Stellen, in Stück 11, wo er den Satz: „wenn wir ohne Täuschung unmöglich sympathisieren können“ ohne Einschränkung als erwiesen annimmt, und in Stück 84 Schlufs, wo er Diderots Ausführungen übersetzt. Dieser rühmt dort von Sophokles' Philoktet (das ist Poliphile), dafs nicht das Geringste darin vorkommt, was uns „in der Täuschung“ stören könnte. „Ich weifs — so fährt er fort — dafs die Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, dafs der ohne Unterbrechung betrogene (d. h. getäuschte) Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt.“ Lessing macht diese Gedanken zu seinen eigenen und scheint demnach ebenfalls für das Kennzeichen eines guten Schauspiels die vollkommene Täuschung zu halten, d. h. einen geistigen Zustand des Zuschauers, der darin besteht, dafs er den auf dem Theater vorgestellten Vorgang für einen wirklich geschehenden hält.

Er scheint so zu denken, und Gaudig hat demgemäfs leichtes Spiel, bei Besprechung der Stelle in Stück 11 Lessing zu widerlegen und darauf hinzuweisen, dafs unsere Teilnahme an den vorgestellten Vorgängen keineswegs durch das Vorhandensein dieser Art Täuschung bedingt ist. Aber Lessing hat offenbar diesen Punkt nicht bis zu Ende durchgedacht, wie er ja überhaupt kein allseitig durchgearbeitetes System der dramatischen Ästhetik geben will, er hat sich die aus dieser Forderung mit Notwendigkeit fliefsenden Konsequenzen nicht klar gemacht. Denn sonst hätte er nicht die freie Handhabung der Zeit und des Ortes, welche bei jedem Wechsel die Täuschung aufheben mufs, befür-

worten können; er hätte vielmehr ununterbrochenen, pausenlosen Flufs der Vorstellung, welcher, wie wir eben gesehen, Einheit der Zeit und des Ortes voraussetzt, verlangen müssen. Denn anders kann der Zuschauer nicht „ununterbrochen betrogen“ werden, als wenn er eine Handlung ununterbrochen vor sich gehen sieht.

Es ist klar, dafs dies überhaupt das Einfachste und Natürlichste ist. Denn es ist keineswegs natürlich, dafs derselbe Raum vor uns bald ein Zimmer, bald eine Strafse, bald ein Garten, bald ein Schlachtfeld sein soll. Es ist auch keineswegs natürlich, dafs wir die drei Stunden, welche das Schauspiel vor unseren Augen dauert, im Geiste als irgend welchen längeren Zeitraum — seien es Tage oder Jahre — betrachten sollen. Die Pausen, welche uns jedesmal in das Foyer, an das Buffet und zum Gespräch über gleichgiltige Dinge locken, sind erst recht unnatürlich, und wenn wir nach denselben erst auf dem Theaterzettel zusehen müssen, wie viel Zeit wir inzwischen als verflossen annehmen sollen und an welchen Ort wir uns für den nächsten Akt versetzen sollen, so ist das ungefähr das Gegenteil von Poesie.[1]) Ursprünglich ist der Verlauf der Vorstellung auch ununterbrochen gewesen und die vorgestellte Zeit genau gleich der wirklich verfliefsenden. So in den ältesten griechischen Aufführungen vor der Begründung der eigentlichen Tragödie, so in den altitalischen Possenspielen, so auch in den ältesten mittelalterlichen Spielen.

Aber schon in der Blütezeit der griechischen Tragödie, schon seit Äschylos wurde diese „Einerleiheit“ (Schlegel)[2]) der vorgestellten und wirklichen Zeit erheblich modifiziert. Die Handlung weitete sich immer mehr aus und liefs sich nicht immer mehr in den Rahmen der strengen Zeiteinheit fassen. So griffen schon die grofsen Tragiker zu einer Art Kompromifs, indem sie sich begnügten mit der „scheinbaren Stätigkeit der Zeit“, d. i. dem scheinbar ununterbrochenen Verlauf der Handlung, aber eben nur scheinbar ununterbrochen; denn sie lassen während der Chorgesänge weit mehr vorgehen, als nach deren wirklicher Dauer vorgehen könnte: Seereisen, Feldzüge, Schlachten[3].) Auch die Einheit des Ortes wurde trotz der hemmenden Anwesenheit des Chors nicht immer beobachtet. Unter den Tragödien des Äschylos und Sophokles findet sich je eine, die Eumeniden und Aias, in der der Schauplatz wechselt. Diesen Verhältnissen entspricht ungefähr die Theorie des Aristoteles, welcher die Einheit des Ortes überhaupt nicht erwähnt, die der Zeit nicht als eine Vorschrift, son-

---

[1]) Vgl. Klaucke, Goethes Jphigenie S. 125.

[2]) Bei weitem am besten hat über die drei Einheiten gehandelt A. W. Schlegel in den schon öfter angeführten Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur II 12 ff. Er wird von den neueren Ästhetikern vielfach ausgeschrieben, meistens ohne genannt zu werden. Auch die obigen Ausführungen beruhen zum grofsen Teil auf ihm.

[3]) Beispiele s. bei Schlegel a. a. O. S. 26.

dern nur als eine gelegentliche Beobachtung hinstellt[1]) und nur die der Handlung prinzipiell verlangt.

Die Franzosen sahen indessen alle drei Einheiten als unverbrüchliche ästhetische Gesetze an und suchten sich mit der der Zeit und des Ortes abzufinden, so gut sie konnten. Wie wenig ihnen das gelungen ist, hat Lessing sehr klar aufgedeckt, indem er zeigte, dafs sie die Einheit des Ortes durch „einen unbestimmten Ort" (einen ganzen Palast oder gar eine ganze Stadt), die „des Tages" durch die „der Dauer" (eine gewisse Zeit, in der man nicht oder wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette geht) ersetzten (46). Er hat ferner gezeigt, dafs damit das Prinzip durchbrochen ist, ohne freilich zu bemerken, dafs es bereits bei den Alten durchbrochen war. Er hat endlich auf die unerträglichen Ungereimtheiten, zu denen auch die so erweiterten beiden Einheiten führten, hingewiesen und dargethan, dafs die physische Einheit ohne „die moralische" ein Unding ist. Eine andere verhängnifsvolle Folge erwähnt er nicht. Um der beiden mifsverstandenen Einheiten willen sahen sich die französischen Dichter nämlich genötigt, die Handlung ihrer Stücke in ähnlicher Weise zu vereinfachen, wie sie das bei den Griechen sahen. Da sie nun aber die ausgedehnten lyrischen Partieen der griechischen Stücke nicht hatten, so wurde die in einen verhältnismäfsig kurzen Zeitraum und an einen einzigen, wenn auch unbestimmten Ort zusammengedrängte Handlung nun zu kurz, um fünf lange Akte zu füllen. Voltaire klagt in seinen Vorreden beständig darüber, welche Not er habe, den nötigen Handlungsstoff für einen Theaterabend herbeizuschaffen. Die durch Weglassung der Chorgesänge und Kommoi entstandene Leere auszufüllen, bot sich kein anderes Mittel als die Intrigue. Während bei den Griechen die Handlung in wenigen grofsen Zügen abrollt, werden hier durch zum Teil eigens zu diesem Zwecke erfundene Nebenpersonen allerhand Ränke angesponnen, welche Hemmungen der sonst zu rasch verlaufenden Handlung herbeiführen und zugleich für Spannung sorgen. Auch gewährten Intriguen ihnen den Vorteil, dafs sie sich in kurze Zeit zusammenpressen lassen, während grofse Entschlüsse langsam reifen.

Der tiefere Grund, warum die französischen Kunstrichter und Dichter an den beiden, auf die vermeintliche Autorität des Aristoteles basierten Einheiten festhalten zu müssen glaubten, ist die Fiktion der Täuschung, welche — wie eben gesagt — auch Lessing theoretisch aufrecht erhält. So leitet also die Frage der beiden Einheiten in die ungleich umfassendere und auch für die Gegenwart noch bedeutsame Frage der theatralischen Illusion über. Hierüber mufs der Schüler aufgeklärt werden, obwohl er

---

[1]) Aristot. Poet. Kap. 5: „Die Tragödie ist nach Möglichkeit beflissen, den Zeitraum eines Tages als Dauer der Handlung innezuhalten oder ihn nur unbedeutend zu überschreiten, während das Epos keine zeitliche Schranken kennt.

bei Lessing nicht das Richtige darüber erfahren kann. Es mufs ihm also gesagt werden, dafs die auf der Bühne beabsichtigte Täuschung keine buchstäbliche sein kann, d. h. dafs in dem Zuschauer durchaus nicht die Vorstellung erweckt werden soll, der Vorgang auf der Bühne sei ein wirklich im Leben geschehender. Das verhindert schon die Beschaffenheit der Bühne, die für den Ort, den sie bedeuten soll, häufig viel zu grofsräumig ist, und der in jedem Falle die vierte Wand fehlt, ferner der Vers oder doch die von der Sprache des gewöhnlichen Lebens auch in prosaischer Rede oft weit abweichende Sprechweise; auch der Umstand, dafs auch Engländer, Franzosen, Spanier die neuhochdeutsche Schriftsprache reden, wirkt störend. Endlich würde die Täuschung durch jedes Fallen des Vorhanges jedesmal jäh unterbrochen werden, die Vorstellung müfste also in einem ununterbrochenen Flusse bis zu Ende geführt werden.

Was in Wirklichkeit unter theatralischer Täuschung zu verstehen ist, dafür habe ich zwei Formulierungen gefunden. Schlegel (a. a. O. II, 24) bestimmt sie als eine wache Träumerei, der man sich freiwillig hingiebt, Konrad Lange[1]) noch treffender, wie es mir scheint, als eine bewufste Selbsttäuschung. Mehr soll und kann überhaupt keine Kunst erzeugen, auch die bildende nicht. Der Naturalismus sucht vergeblich dem Zuhörer oder Zuschauer die Vorstellung zu erwecken, er habe einen Ausschnitt der Natur vor sich, er strebt vergeblich danach, die Natur so wiederzugeben, wie sie ist. Und gesetzt, es gelänge ihm dies, so würde er damit lediglich die Grenzen zwischen Kunst und Natur verwischen.

Kein Drama, auch das naturalistischeste nicht, kann die Natur — d. i. in diesem Falle das Leben — so wiedergeben, wie sie ist. Denn es mufs ja ein bedeutendes und interessantes Menschenschicksal in höchstens drei Stunden dem Zuschauer vor Augen führen. Darum mufs alles Gleichgültige, Uninteressante weggelassen werden, von den Handlungen und Begebenheiten wie von den Gesprächen kann nur das Bedeutende, das dem Fortschritt der Handlung Dienende wiedergegeben werden, die Charaktere können nicht nach allen Seiten bis in die feinsten Nuancen hinein entwickelt werden, sie müssen etwas Typisches behalten. Deshalb mufs der dramatische Dichter von vornherein auf jene Täuschung im buchstäblichen Sinne verzichten. Er kann vollkommen damit zufrieden sein, wenn der Zuschauer sich selbst bewufstermafsen täuscht und die Bühnenvorgänge so auf sich wirken läfst, als wären es wirkliche Ereignisse, ohne sich jedoch auch nur einen Augenblick zu überreden, dafs es etwas anderes sei als Schein, was er da vor sich geschehen sieht. Durch äufsere, so zu sagen mechanische Täuschung wird dies aber weder

---

[1]) Kunst für Alle XIV 5, 65.

der Dichter noch der Schauspieler noch der Regisseur je erreichen, sondern alle drei nur dadurch, dafs sie die nachschaffende Phantasie und das nachempfindende Gemüt in möglichst rege Thätigkeit versetzen.

Welche Folgerungen ergeben sich nun hieraus für die beiden Einheiten der Zeit und des Ortes? Unsere Seele — sagt Schlegel — ist kein Uhrwerk, welches Stunden und Minuten unfehlbar angäbe. Ist sie gespannt und interessiert, so verfliefst ihr die Zeit wie im Fluge, ist sie abgespannt und uninteressiert, so dünkt ihr Zeit und Weile lang. Unser Geist hat seine „ideale Zeit, welche nichts anderes ist als das Bewufstfein der fortschreitenden Entwickelung unseres Daseins." In unserer Erinnerung treten die langen Zeiten gleichgültigen Stillstands zurück, nur die für unser Leben wichtigen Momente bleiben und drängen sich, je weiter wir uns von ihnen entfernen, um so näher aneinander, so dafs sie zuletzt eine ununterbrochene Reihe scheinen. Und doch wissen wir sehr wohl, dafs sie in Wirklichkeit durch kürzere oder längere Zeiträume getrennt waren, welche in das Dunkel der Vergessenheit hinabgetaucht sind. Oder ein anderes Bild.

Wenn man vor dem Einschlafen lebhaft an etwas denkt, so denkt man auch beim Erwachen daran; es ist, als ob die Stunden, die man geschlafen und geträumt hat, gar nicht gewesen wären. Ganz ebenso folgt unsere Einbildungskraft willig dem dramatischen Dichter, wenn er nur die wichtigen Momente eines Menschenschicksals heraushebt aus der unübersehbaren Fülle kleinerer und kleinster Begebenheiten, aus denen das Leben besteht. Die locker und weit sich hindehnende Zeit wird dadurch gleichsam konzentriert, und was in Wirklichkeit in Tagen oder Monaten geschehen ist, wird in den kurzen Zeitraum von drei Stunden zusammengedrängt, ohne dafs unserem Geiste dadurch Gewalt angethan würde; denn diese Zusammenziehung der Zeit entspricht seiner ureigensten Natur. Die Aktschlüsse und Pausen sind es, welche das Drama der modernen Völker der Zeit gegenüber so viel günstiger stellen, als das der Griechen gestanden hatte; denn diese mufsten wenigstens scheinbar die Stätigkeit des Zeitverlaufes wahren und durften keine Sprünge machen. Den neueren Dichtern bietet sich dagegen bei jedem Zwischenakte die Möglichkeit, eine beliebig lange Zeit als verflossen anzunehmen.

Dadurch gewinnt er den unschätzbaren Vorteil, den Verlauf der Ereignisse selbst auf der Bühne vorführen zu können und sich nicht blofs mit ihrem letzten Abschnitt und der Enthüllung des Vorausgehenden begnügen zu müssen. Der Dichter braucht ferner keine Intriguen zur Ausfüllung, er kann die schwerwiegenden Entschlüsse seiner Personen vor unseren Augen mit einer gewissen Ruhe in grofsen Zügen zu einem unerschütterlichen Wollen reifen lassen, während er sie im andern Falle sich nicht langsam aus der Tiefe der Seele emporringen, sondern plötzlich

aufflammen lassen mufs, wobei sie dann leicht den Eindruck machen, als wären sie blofs leidenschaftliche Aufwallungen und als solche ohne nachhaltige Kraft.

Natürlich hat diese Freiheit auch ihre Grenzen, und diese liegen in der notwendigen Einheit der Handlung. Die Tragödie speziell verlangt eine knappe konzentrierte Handlung, darum wird eine Trennung der einzelnen Akte durch lange Jahre unmöglich sein. Lessing gestattet der Merope Voltaires, dafs sie acht Tage dauere (46); er selbst hat seine Emilia Galotti auf einen Tag beschränkt, so sehr hielt er praktisch an dem Vorbild der Alten fest, auch da, wo er theoretisch darüber hinausgekommen war. Insonderheit wäre es wenig angebracht, die handelnden Personen in so verschiedenen Lebensaltern auftreten zu lassen, dafs ihr Äufseres dadurch wesentlich geändert würde, so dafs die Zuschauer etwa zuerst einen Knaben, dann einen Mann und zuletzt einen Greis vor sich sähen. Aber nicht etwa deshalb, weil unsere Einbildungskraft solchen Sprüngen nicht nachkommen könnte — diese überspringt mit derselben Leichtigkeit zehn Jahre wie zehn Stunden —, sondern deshalb, weil dadurch das feste Gefüge der dramatischen Handlung gelockert wird und die Tragödie sich — wie Wildenbruchs König Heinrich zeigt — in eine Reihe von Geschichtsbildern auflöst. — Auch wird ein echter Dichter es verschmähen, seine Zuschauer durch einen gedruckten Vermerk auf dem Theaterzettel über den während der Pausen als verflossen gedachten Zeitraum zu unterrichten; er wird vielmehr die handelnden Personen in ihren Gesprächen die Ereignisse angeben lassen, welche nach seiner Absicht als während des Zwischenaktes geschehen angenommen werden sollen; die dazu nötige Zeit braucht nicht genau festgestellt zu werden.

Genau so wie mit der Einheit der Zeit steht es mit der des Ortes. Unsere Phantasie vermag dem Dichter überallhin zu folgen, wohin er uns führt, und die bewufste Selbsttäuschung, welche er bezweckt, wird auch durch den Ortswechsel nicht gestört. Wenn unsere Einbildungskraft — sagt ein früherer Kritiker — einmal soweit geht, sich nach Alexandria zu versetzen und den Antonius und die Kleopatra sich als gegenwärtig vorzustellen, so ist der zweite Schritt, von Alexandria nach Rom hinüberzuspringen, ein weit geringerer. Durch den Ortswechsel zur rechten Zeit werden all die Künsteleien und Ungereimtheiten vermieden, welche die Beibehaltung derselben Lokalität durch das ganze Stück im reicher entwickelten Drama der neueren Zeit fast immer mit sich bringen mufs. Da machen in demselben Antichambre der Herr Graf und sein Bedienter ihre Liebeserklärungen, man konspiriert im Vorzimmer des Fürsten gegen diesen selbst, man plaudert in der Nähe seiner Feinde seine Geheimnisse aus. Diese Einheitsorte sehen fast aus wie öffentliche Lokalitäten, wo sich alles und jedes nach Belieben einfinden kann; ihre Bestimmung

ist oft so schwankend, dafs Joh. Elias Schlegel treffend gesagt hat, in vielen Stücken müsse die Angabe des Schauplatzes dahin gegeben werden: die Scene ist auf dem Theater. Lessing selbst sah denn auch das Hemmende und Unnatürliche der Einheit des Ortes, nachdem er es in seinen Jugend-Dramen durchgeführt hatte, ein und liefs von Mifs Sara Sampson an einen leichten Ortswechsel zu, während er an der Einheit der Zeit festhielt. Doch auch den Ortswechsel gestattete er nicht unbeschränkt und stimmte Corneille darin bei, dafs Abwechselungen der Scene „nicht in dem nämlichen Akte, am wenigsten in der nämlichen Scene angebracht werden müssen“. In der That wird ein einsichtiger Dichter auch hierin, wie in der Ausdehnung der vorgestellten Zeit, Mafs halten. Denn ein allzuhäufiger Wechsel der Scene mufs die Teilnahme zersplittern und die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abziehen, und zwar ganz besonders bei der reichen Ausstattung, welche man in neuerer Zeit den Aufführungen zu geben pflegt.

Damit haben wir einen Punkt berührt, über welchen die Schüler ebenfalls eine klare Auskunft zu verlangen und zu erhalten berechtigt sind. Allerdings bespricht Lessing diese Frage der Dekoration und Ausstattung nicht in dem jetzt in Rede stehenden Abschnitt, sondern erst in Stück 80. Da sie aber ebenfalls zu dem Kapitel der theatralischen Täuschung gehört, so wird man gut thun, um nicht später auf diesen Punkt zurückkommen zu müssen, sie gleich jetzt nach den beiden Einheiten vorzunehmen und zu erledigen. Voltaire hatte in dem „engen, schlechten Theater mit seinen armseligen Verzierungen“ eine der Ursachen gefunden, warum es der französischen Tragödie an der rechten Eindruckskraft und Wärme fehlte. Lessing führt demgegenüber die Theorie des Aristoteles an, der in Kap. 14 der Poetik es für vorzüglicher und Weise des besseren Dichters erklärt, Furcht und Mitleid durch die Verknüpfung der Begebenheiten statt durch das Gesicht zu erregen. Die Fabel müsse auch den, der sie blofs höre, ohne sie zu sehen, in Furcht und Mitleid versetzen. Er verweist ferner auf das Zeitalter Shakespeares, um die Entbehrlichkeit der theatralischen „Verzierungen“ zu beweisen (80 Ende). Damit ist diese wichtige Frage aufgerollt, über welche der Schüler bei der Bedeutung, welche Theater und Theaterwesen für unser heutiges Leben haben, nicht ohne Aufklärung gelassen werden sollte. Es nimmt mich wunder, dafs Gaudig S. 593, wo er auf diesen Gegenstand zu sprechen kommt, sich damit begnügt, das, was Lessing sagt, in wenige Zeilen zusammengedrängt wiederzugeben, ohne das Geringste zur Erklärung hinzuzufügen.

Man wird die Besprechung am besten mit einem historischen Überblick verbinden. Im Altertum ging das Kostüm der Schauspieler durch Kothurn und Masken über das Menschliche hinaus,

die Scene war ständig der Vorraum vor einem mit drei Thüren versehenen Palaste. Die Shakespeareschen Bühneneinrichtungen waren ganz einfach: schwarze und blaue Gardinen zur Bezeichnung der Tageszeit, Tafel mit Angabe des Ortes, blanke, höchstens mit Tapeten behangene Wände, die Schauspieler in gewöhnlicher Tracht, die Frauenrollen durch Knaben gegeben, im Hintergrunde eine Art Empore, welche nach Bedürfnis einen Balkon, eine Mauerzinne, das Kapitol vorstellen konnte; blieb die Bühne einen Augenblick leer und traten dann andere Personen durch einen anderen Eingang auf, so bedeutete das eine Veränderung des Schauplatzes. Auch die spanische und französische Bühne verzichtete auf allen äufseren Glanz. Aber der Geist und das Urteil der Schauspieler ergänzten — wie der von Lessing angezogene englische Kritiker sagt — „alle Mängel und machten Schauspiele ohne Kulissen verständlicher, als sie nachher mit ihnen waren." In der That war diese Einfachheit der äufseren Ausstattung von allergröfstem Vorteile für den Dichter und die Dichtkunst.[1]) Unsere heutigen Bühnendichter beneiden Shakespeare mit Recht, dafs er nicht erst mit dem Maler, Schneider und Maschinisten zu Rate gehen mufste über das, was sich vorstellen lassen würde und was nicht, dafs er durch keinerlei Schwierigkeit des Dekorationswechsels gehindert wurde, die Scene nach Belieben zu verändern, dafs er infolgedessen für den Aufbau seines Stückes eine ungleich gröfsere Freiheit besafs als sein moderner Kollege. Nichts lenkte damals die Aufmerksamkeit der Zuschauer von dem ab, was ihnen der Dichter und der Schauspieler zu sagen hatten, und je weniger sie durch das blofse Schauen befriedigt werden konnten, um so mehr verlangten sie von der Kunst jener beiden. Wenn es diesen gelang, das Gefühl, die Teilnahme ihres Publikums hinzureifsen, so ersetzte dessen nachschaffende Phantasie leicht die fehlenden Äufserlichkeiten. Darin besteht ja eben die wahre dramatische Täuschung, dafs man über der leidenschaftlichen Anteilnahme an der vorgeführten Handlung sich selbst und alles Nebensächliche vergifst.

Dieser glückliche Zustand so zu sagen der scenarischen Unschuld fand seit den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts sein Ende. Von Italien her verbreitete sich damals in Nordeuropa die Oper und mit ihr das Prunk- und Schmuckwesen der Äufserlichkeiten. Das Publikum wurde durch die glänzenden Dekorationen, die es in der Oper sah, bald verwöhnt und fand an der alten, einfachen Ausstattung nun keinen Gefallen mehr. Wollte das Schauspiel im Konkurrenzkampf mit der Oper nicht unterliegen, so mufste es von nun an auch den Augen den gleichen Genufs bieten wie diese. Die Ohren kamen über diesem Augen-

---

[1]) Vgl. hierzu und zu dem Folgenden A. W. von Schlegel a. a. O. II 318 ff.

schmaufs bald zu kurz. Oper und Schauspiel suchten sich in Glanz und Pracht den Rang abzulaufen, und das Publikum verlangte nun womöglich in jeder Scene eine neue Dekoration. Natürlich fiel die Kostümierung in der Regel nach unseren Begriffen läppisch und manieriert aus, weil man das Antike oder Ausländische in einer seltsamen Herausputzung der jeweiligen Zeitmode suchte. Auf die Allongeperücken, später auf das wohlgepuderte und gekräuselte Haar setzte man einen Helm mit purpurnen Federn, eine Schärpe von Zindeltaft wurde über einen goldpapiernen Panzer gelegt, und der Achilles oder Alexander war fertig. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts begann dann allmählich das Streben nach einem reineren Geschmack, wozu die eine Zeit lang Mode gewordene sogenannte griechische Frauentracht wesentlich mithalf. Freilich hielt diese kleidsame Tracht nicht lange vor, und die Schauspielerinnen erwiesen sich nach wie vor durchaus nicht geneigt, auf der Bühne die Moden fahren zu lassen, durch welche sie in der Gesellschaft glänzten. Noch Richard Wagner gegenüber hielten sie lange mit zäher Energie an ihren Reifröcken fest, und es blieb dabei, dafs man Senner mit Lackstiefeln und aus der Schlacht heimkehrende Krieger mit tadellos blanken Rüstungen sah. Eine Armgard warf sich mit blitzenden Rubinen an den Fingern dem Landvogt zu Füfsen, und die drei Töchter des Königs Lear erschienen in drei verschiedenen Kostümen, welche Jahrhunderte auseinanderlagen.

Welcher Ausweg liefs sich nun aus dieser Unnatur heraus denken? Eine Rückkehr zu der alten Einfachheit der Shakespeareschen Zeit war unmöglich. Zustände, wie die damaligen, waren nur möglich bei einer naiven, kritiklosen, wohlwollenden Zuhörerschaft; jetzt aber war das Publikum verwöhnt und zum Tadeln geneigt. Auch hatte sich auf allen Lebensgebieten gegenüber jener Zeit ein hochgesteigerter Luxus geltend gemacht, und das Theater allein konnte nicht zurückbleiben, noch weniger aber durch eine künstliche Reaktion gewaltsam zurückgeschraubt werden in Zustände, welche ein für allemal abgethan waren. Es galt also den einmal vorhandenen ausschweifenden, sinnlosen Luxus zu zügeln und gleichsam in künstlerische Bahnen zu lenken, und das war das Werk der Meininger, welche 1874 in Berlin mit dem Julius Cäsar ihren ersten grofsen Sieg errangen und dann durch ihre bis 1890 fortgesetzten Gastreisen eine gründliche Umgestaltung des Ausstattungs- und Inscenierungswesens herbeiführten.[1])

Ihr Prinzip läfst sich kurz auf die Formel zurückführen: Die Inscenierung soll das Dichterwerk so verkörpern, wie es dem Charakter desselben am angemessensten ist. Das Drama sollte also ein Gewand erhalten, aber kein unpassendes, nur lose um-

[1]) H. Herrig, Die Meininger, ihre Gastspiele und ihre Bedeutung für das deutsche Theater, 2. Auflage, Dresden 1879.

geworfenes Prunkgewand, welches die Dichtung verhüllt oder erstickt, sondern ein malerisches Gewand, welches die Wirkung der Dichtung unterstützt und hebt. Der Regisseur sollte zu einem Gehülfen des Dichters werden, der ihm verständnisvoll in die Hände arbeitet. Die Meininger warfen sich besonders auf die deutschen Klassiker und auf Shakespeare und eröffneten für die Darstellung der Werke dieser eine neue Epoche, welche noch fortdauert und wohl schwerlich so bald durch eine andere überwunden werden wird. Die Kostüme und Dekorationen paſsten sie möglichst genau der historischen Wahrheit an, ohne jedoch in antiquarische Kleinigkeitskrämerei zu verfallen. Armut und Elend wurden in ihrer wahren Gestalt gezeigt. Die Scene ergab als Ganzes ein malerisches, wenn auch bewegliches Bild mit wohlabgetönten Farben und künstlerisch arrangierten Gruppen. Die Haupt-Personen oder -Gruppen wurden durch elektrische Beleuchtung wirkungsvoll hervorgehoben, die Bewegung der Massen in den Volksscenen war auf das sorgfältigste einstudiert, überhaupt ein wahrhaft wunderbares Zusammenspiel geschaffen. So wurde das äuſsere Bühnenbild selbst zu einem Kunstwerk, welches die Wirkung der Dichtung steigerte.

Freilich konnte auch hier leicht zu viel geschehen. Besonders solche Bühnen, welche auf den Spuren der Meininger einhergingen und sie zu überbieten suchten, verfielen bisweilen in Übertreibung und Unnatur. Da konnte man Desdemona sehen, wie sie von bläulichem Licht fast tageshell übergossen auf ihrem weiſsen Bette ruhte, während es ihr doch ein Leichtes gewesen wäre, sich durch Vorziehen der Gardinen vor dem lästigen Mondschein zu schützen und einen ruhigen Schlaf zu sichern. Oder die Massen in den Volksscenen im Julius Cäsar machten durch das gleichmäſsige Auf- und Abschwellen ihrer Bewegungen und ihres Gemurrs den Eindruck wohleinexerzierter — Schauspieler, und das sollte doch eben vermieden werden. Daher erhob sich bald auch gegen diese Richtung Opposition. In der That paſst diese Art der Inscenierung nur für das klassische Drama und für das Jambendrama der Epigonen. Als daher das moderne, naturalistische Drama aufkam mit seinen Mansardenstuben, seinen Alltäglichkeitsstimmungen, seinen kleinen Leuten und kümmerlichen Verhältnissen, da muſste eine neue Inscenierung geschaffen werden, ebenso wie eine neue Schauspielkunst.

So hat sich denn jetzt der Ruf nach absoluter Wahrheit erhoben, die Natur, das Leben soll bis ins Kleinste hinein genau wiedergegeben werden. Besonders das Alltagsmenschliche soll in Haltung, Gebärde und Redeweise der Schauspieler ebenso wie in der Ausstattung des Bühnenraums zur Darstellung gelangen. Die Schauspieler sollen sich nicht schminken, den Zuschauern nach Belieben den Rücken zukehren, so leise, undeutlich und ausdruckslos reden, wie man im Leben zu sprechen pflegt, sollen

die Hauptpersonen ruhig verdecken, kurz so thun, als ob sie ganz unter sich wären und es gar kein zuschauendes Publikum gäbe. Damit ist man glücklich wieder auf das alte Prinzip der Täuschung zurückgekommen; es soll den Zuschauern die Meinung eingeflöfst werden, sie hätten einen Ausschnitt des wirklichen Lebens vor sich. Das läfst sich aber eben nicht durchführen. Auch das naturalistische Schauspiel giebt das Leben nicht so, kann es nicht so geben, wie es in Wirklichkeit ist. Eine Auswahl aus dem thatsächlich Geschehenen mufs es immer treffen, schon um der Kürze der Zeit willen. Und ebenso wenig kann die Inscenierung das Leben darstellen, so wie es ist. Die Konsequenz davon wäre, dafs Bäche über die Bühne geleitet werden, dafs die sterbenden Personen wirklich sterben, dafs wirkliche Feuersbrünste veranstaltet würden. Aus dem Theater würde damit ein Mittelding zwischen Zirkus und Arena werden.

Die Kunst kann eben gar nicht anders als die Natur abändern. Sie fängt überall erst da an, wo die Natur verändert wird, und die Forderung unbedingter Wahrheit und Naturtreue bedeutet im Kerne nichts anderes als eine Vermischung der Grenzen zwischen Natur und Kunst. Kunst ist nicht *eine Verschönerung der Natur*, ein Unterdrücken charakteristischer Schattenseiten ein Andichten nicht vorhandener Lichtseiten, sondern ihre *klare und eindrucksvolle Darstellung*. Des Künstlers Geschäft ist im Grunde Verdeutlichung, sein Talent das, die Natur für die Anschauung auf den fafslichsten, kürzesten Ausdruck zu bringen. Daher kann und soll die Kunst auch das an sich Unschöne, ja Häfsliche darstellen, aber sie soll es so darstellen, dafs in dem Individuum der Charakter der Art zu möglichst vollkommenem und daher für unser Gefühl möglichst wirksamem Ausdruck gelangt. Sollen wir von einem Schauspiel einen Eindruck erhalten, so müssen wir es aber vor allem doch sehen und hören können. Wenn nun aber die Schauspieler leise und undeutlich sprechen, wenn sie uns den Rücken zukehren und sich gegenseitig verdecken, so entgeht uns eben vieles. Wir müssen uns physisch anstrengen, um nur einigermafsen den Erscheinungen auf der Bühne nachzukommen, und schon dadurch geht der ästhetische Genufs verloren. Eine wirkliche Täuschung wird aus den oben (S. 110) angegebenen Gründen doch nicht erzielt, und wir haben vielmehr lediglich den Eindruck, für unser gutes Geld rücksichtslos behandelt zu werden. Ein modernes Stimmungs-, Milieu- und Alltagsstück mufs ja selbstverständlich anders gespielt und anders insceniert werden, als die Meininger es mit den klassischen Dramen und ihrem Gefolge gemacht haben. Die Aufführung mufs in beiden Beziehungen mehr der Wirklichkeit des Lebens angenähert werden, aber eine *täuschende* Nachahmung des wirklichen Lebens kann auch hier nicht bezweckt werden, und die Kunst mufs auch hier bleiben, was sie ist, nämlich der farbige Abglanz

des Lebens, der Schein der Wahrheit. Nicht Täuschung, sondern bewufste Selbsttäuschung ist auch hier ihr Ziel.

Ich habe mich scheinbar weit von Lessings Dramaturgie entfernt, aber diese ganze Gedankenreihe ist ausgegangen von dem, was wir dort über Täuschung uud Dekoration lesen. Wenn der Schüler nicht blofs Anstöfse und Anfänge bekommen soll, wenn er über wichtige ästhetische Zeitfragen aufgeklärt werden soll, wenn er in den Stand gesetzt werden soll, auch neuere und neueste Erscheinungen unserer dramatischen Litteratur nicht nur gefühls-, sondern auch verstandesmäfsig zu beurteilen, so mufs ihm dieses oder Ähnliches gesagt werden. Dafs es sich weit entfernt von der durch Lessing gegebenen Grundlage, das gebe ich gerne zu, und eben darum bin ich der Meinung, dafs es durchaus nicht notwendig ist, die betreffenden Partieen aus der Dramaturgie in der Schule zu lesen. Man kann sie zum Ausgangspunkt der Erörterung machen, braucht es aber nicht, wenn nur die Erörterung selbst nicht fehlt, welche übrigens die Schüler stets aufs lebhafteste interessiert, weil sie in ihr den Pulsschlag der Gegenwart spüren.

8.

Der Abschnitt 73 bis 83, „Richard III.“ von Weifse, enthält die berühmte aristotelische Begriffsbestimmung der Tragödie. Da ich über ihn ausführlicher gehandelt habe in der „Festschrift zur Feier des 350jährigen Bestehens des Gymnasiums zu Wernigerode“ (Wernigerode 1900) so werde ich mich hier kurz fassen und nur die dort entwickelten Hauptgedanken wiederholen. Gaudig hat durch eine neue Erklärung dieser Definition einen neuen Wert für die Gegenwart und für die Schule zu verleihen gesucht. Er sagt etwa (S. 589): „Zur Katharsis kommt es, indem die Dichtung den Zuschauer zum Subjekt des Erkennens macht. Der tragische Dichter stellt nicht in sklavischer Nachahmung die Wirklichkeit dar; sein Werk läfst das Allgemeine im Einzelnen anschaulich erkennen; philosophischer als der Historiker, befriedigt er den Trieb nach Welterkenntnis und Weltverständnis. Die Handlung des Dramas, die Furcht und Mitleid erweckt, wird also Gegenstand einer philosophierenden Betrachtung. In dem, was auf der Bühne geschieht, erkennt der Zuschauer die Wirklichkeit wieder, allerdings nicht so, wie man in einer genauen Photographie das Urbild wiedererkennt, durch ein einfaches Schauen, sondern durch ein vermitteltes Denken; in dem typischen Vorgang, den der Dichter darstellt, erkennt der Zuschauer die Vorgänge des wirklichen Lebens wieder, deren Gesetz der typische Vorgang darstellt. Durch die philosophierende Betrachtung tritt aber auch eine Beruhigung, eine Ausstofsung der Affekte ein; die Affekte beruhigen sich, weil die sie erregenden Ereignisse

dank ihrer künstlerischen Behandlung Gegenstand des Erkennens werden."

Um dies zu verstehen, mufs man wissen, was Gaudig unter „typischen Vorgängen" versteht. Denn dafs eine Schwester, weil sie ihren Bruder bestattet hat, selbst lebendig begraben wird, dafs ein Sohn seine Mutter ermorden mufs, um seinen Vater zu rächen, das sind doch wohl keine Ereignisse, denen „Vorgänge des wirklichen Lebens" entsprechen, wenigstens so weit dieses im Gesichtskreis der Zuschauer liegt. Die Aufklärung erhalten wir auf S. 513 ff., wo Gaudig von „reinen Fällen" spricht. Er versteht darunter solche, in denen sich nur wesentliche Momente sowohl in den Charakteren wie in den Situationen der Betrachtung darstellen und nichts Zufälliges, Unwesentliches den Gang der Ereignisse beeinflufst. In der Geschichte und im Leben spielt der Zufall, das Unwesentliche, Alltägliche stets eine gewisse Rolle. Man handelt, durch Zufälligkeiten bestimmt, oft nicht so, wie man nach seinem Charakter eigentlich handeln müfste. Es treten ferner die zwischen Personen, Interessen, Prinzipien bestehenden Gegensätze oft nicht in offenen Konflikten zu Tage, sondern bleiben unter der Oberfläche. Es werden endlich Konflikte, auch wenn sie ausgebrochen sind, oft nicht vollständig ausgetragen, sondern durch irgendwelchen Kompromifs aus der Welt geschafft. Auch schneidet der unberechenbare Zufall nur zu häufig die folgerichtige Entwicklung ab oder lenkt sie willkürlich in andere Bahnen. Die Kunst dagegen führt eine Welt vor Augen, in welcher die Charaktere ihrem inneren Wesen gemäfs in Handlung gesetzt werden, in welcher die Konflikte kräftig herausgearbeitet und rein ausgetragen werden, in welcher endlich der Zufall zwar keineswegs ausgeschlossen ist — denn sonst würde sie nicht das Leben darstellen, wie es ist —, in welcher er aber nicht regiert, sondern vom menschlichen Willen zum Zwecke gestaltet wird, in welcher endlich nicht das Wesentliche vom Nebensächlichen, Gleichgültigen überwuchert und verwirrt wird. So sehen wir in der Kunst das Leben so, wie es gewissermafsen zu sein die Absicht hat, wir sehen es wahr und rein mit ungetrübten und unzerstreuten Augen. In solchem Anschauen liegt nun aber ganz unzweifelhaft eine grofse Besänftigung und Beruhigung, wodurch wiederum ein gewisses Gefühl der Befriedigung erzeugt wird, eine Wirkung, welche auch Stücke von durchaus niederdrückendem Inhalte auszuüben vermögen.

Was also Gaudig meint, ist klar. Dennoch ist seine Erklärung der Katharsis unannehmbar. Denn als das eigentliche Mittel der Katharsis treten bei ihr nicht die Affekte selbst und ihre Erregung auf, sondern ein vermitteltes (besser wäre „vermittelndes") Denken, eine philosophierende Betrachtung, eine Erkenntnisthätigkeit. Das widerspricht aber dem Wortlaut der aristotelischen Definition und verkehrt die medizinische Metapher

nach welcher die Affekte von innen heraus erregt und dann therapeutisch ausgeschieden werden, während Gaudig in der philosophischen Betrachtung der Dinge gleichsam ein äufserlich eingegebenes Gegenmittel zu ihrer Bekämpfung bereit hält. Ferner sind die beruhigenden Lustgefühle, welche durch Vergleichung der Tragödie mit dem wirklichen Leben entstehen, aufserästhetische Nebenwirkungen, während die eigenlich ästhetische, tragische Wirkung in einer eigentümlichen, nicht bei allen Tragödien gleichartigen Mischung von erhebenden Lust- und niederdrückenden Unlustgefühlen besteht, welche nicht erst durch ein vermittelndes Denken oder ein philosophierendes Betrachten, sondern durch das Anschauen des Kunstwerkes selbst erregt werden. Zu jenem wäre ohnehin nur ein geringer Bruchteil des Theaterpublikums befähigt oder aufgelegt[1]. —

Die Schule wird demnach bei der Bernays'schen Erklärung stehen bleiben müssen, und da die ganze aristotelische Definition für das heutzutage vorliegende Material an Tragödien zu eng ist, wird sie gut thun, sich nicht so eingehend mit derselben zu befassen, wie das Laas und wohl auch Wendt[2]) wünschen, während Lehmann[3]) für eine erhebliche Einschränkung der schulmäfsigen Behandlung dieses Gegenstandes plädiert. Da nun aufserdem Lessing nur in einzelnen Punkten den Aristoteles richtig, in der Hauptsache aber falsch verstanden hat, also beständig gegen die Lessingsche Erklärung polemisiert werden müfste, so wäre es verkehrt, die betreffende Partie der Dramaturgie in der Schule eingehend durchzunehmen. Es wird also vollkommen ausreichen, die aristotelische Begriffsbestimmung zu diktieren und auf Grund der Bernaysschen Auslegung zu erklären. Sodann werden die Verdienste Lessings um diese Begriffsbestimmung hervorgehoben werden müssen, dafs er nämlich die bisherige falsche Übertragung von *φόβος* durch „Schrecken" durch die richtige „Furcht" ersetzte, dafs er ferner die Katharsis auf Furcht und Mitleid selbst beschränkte, während noch Corneille unter den zu reinigenden Leidenschaften die in der Tragödie vorgestellten (also etwa Liebe, Ehrgeiz, Eifersucht, Standeshochmut u. dgl.) verstand.

Um wenigstens etwas aus dem ganzen „kleinen Ausschweif" (Stück 74) dem Schüler vorzulegen, empfiehlt es sich, aus Stück 75 die beiden kleinen Abschnitte lesen zu lassen von: „Denn er, Aristoteles, ist es gewifs nicht" bis „diese Furcht ist das auf uns bezogene Mitleid" und von „Es beruht aber Alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleide gemacht hat" bis „weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann". Es mufs dann festgestellt werden, dafs Lessing

[1]) Eine eingehendere Widerlegung der Gaudigschen Deutung habe ich in der oben genannten Abhandlung gegeben.

[2]) Der deutsche Unterricht (1896) S. 50 f.

[3]) Der deutsche Unterricht (1890) S. 255.

also erstens Mitleid und Furcht für unauflöslich miteinander verbunden ansehen will, dafs er ferner unter Furcht solche für uns, die Zuschauenden selbst, nicht solche für den Helden verstanden wissen will. In beiden Punkten dürfte er eher Unrecht als Recht haben. Aristoteles hat das getrennte Auftreten der beiden tragischen Affekte nach anderen Stellen zu urteilen (Poetik 11: *ἢ ἔλεον — ἢ φόβον*) sehr wohl für möglich gehalten, er sagt ferner nicht *φόβος ἐστὶ περὶ ἑαυτὸν* sondern *φόβος ἐστὶ περὶ τὸν ὅμοιον*, woraus erst sekundär die Furcht für uns selbst abgeleitet werden mufs. Diese beiden Streitpunkte sind für die Schule nicht von grofser Bedeutung, wohl aber die höhere Einheit, zu welcher bei der zweiten Kontroverse die beiden entgegenstehenden Meinungen zusammengeschlossen werden können. „Furcht für uns“ und „Furcht für den Helden“ fliefst zusammen in dem Begriff der inneren Identifizierung zwischen Zuschauer und tragischem Helden, Hierfür mufs dem Schüler das Verständnis geöffnet werden, was etwa durch Andeutungen geschehen kann, wie die folgenden.

Die innere Identifizierung ist ein Seelenprozefs, den alle Dichterwerke erstreben und den eine jede Dichtung um so vollkommener erreicht, je vollkommener sie selbst ist. Je ergreifender eine Tragödie wirkt, um so mehr zwingt sie den Zuschauer, sich innerlich mit dem Helden als eins zu setzen. Wir fühlen mit ihm seine Schmerzen, als wären sie unsere, wir fürchten für ihn Leid und Untergang, als drohe er uns. Und doch sind wir uns ganz klar, dafs das, was da vor uns auf der Bühne geschieht, uns niemals treffen kann. Wir werden nie einen Bruder wider das Gesetz begraben, nie einen König oder einen Gastfreund ermorden, nie zum Landesfeinde übergehen, uns auch nie zu unrechter Zeit in einen englischen Lord verlieben. Aber der Verstand, der uns dies zuflüstern möchte, wird durch die Gewalt, mit welcher die Dichtung auf unsere Phantasie und unser Gefühl wirkt, vorübergehend zum Schweigen gebracht. Unsere Seele verschmilzt mit der des vor unseren Augen Leidenden, so dafs wir, so lange wir unter dem Bann des tragischen Eindrucks stehen, die Fähigkeit verlieren, zwischen jenem und uns zu unterscheiden. So wird die Furcht für den Helden zugleich zu einer Furcht für uns selbst, und der Gegensatz zwischen beiden Auffassungen wird dadurch wesenlos.

Unterstützt wird diese innere Verschmelzung durch Ähnlichkeit des Zuschauenden mit dem Leidenden und zwar nicht blos durch Ähnlichkeit in moralischer Beziehung, die Aristoteles und Lessing allein hervorheben, sondern auch in Bezug auf Alter, Geschlecht und äufsere Lebensverhältnisse. Eine Jungfrau wird sich eher mit Emilia Galotti, mit Cordelia oder Gretchen innerlich zu identifizieren vermögen als mit Macbeth, Wallenstein oder Prometheus, ein Greis eher mit Ödipus auf Kolonos und Attinghausen als mit

Ophelia und Mortimer. Aber auch mit Charakteren, welche in diesen äufseren Beziehungen dem Einzelnen fern stehen, werden die Seelen empfänglicher Zuschauer zusammenfliefsen, sobald es dem Dichter gelungen ist, die gewaltigen Gesetze, unter denen das Leben des Menschen steht, in ihrer Klarheit und Reinheit zur Anschauung zu bringen. Es schauert uns für unser ganzes Geschlecht, wenn wir sehen, wie Wallenstein durch ein blofses Spiel mit dem verbrecherischen Gedanken schliefslich genötigt wird, die verbrecherische That zu thun, oder wie die Dämonen des Ehrgeizes und der Eifersucht, einmal zugelassen, in Heldenseelen voller Mark und Kraft, wie Macbeth und Othello, die furchtbarsten Verwüstungen anrichten, oder wie Egmonts unbesorgte, freie Offenherzigkeit sich arglos der tückisch lauernden Hinterlist ins Netz liefert. „Das bist Du", sagt sich derjenige, der solches erschaut, und er weifs nicht mehr, ob sein Herz in fremdem oder in eigenem Wehe erzittert, wenn er durch die Kraft des Genius greifbar deutlich erkennt, dafs dunkle Mächte in uns und um uns lauern und gleich einem verderbenbringenden Strome über unser Leben hereinbrechen, sobald ihnen ein schmaler Zugang gewährt wird.

Man wird hierbei auf Gordons Wort im Wallenstein hinweisen: „Denn keiner möchte da feststehn, wo er fiel", man wird auch aus dem 32. Stück der Dramaturgie die Stelle heranziehen von dem „Mitleid gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreifst" und von dem „Bewufstsein, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreifsen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüt noch so weit von uns entfernt zu sein glauben".

Die innere Identifizierung ist indessen nur ein Teil dessen, was bei der Behandlung des Begriffs der Tragödie zu besprechen ist. Der Schüler mufs, so weit sein Verständnis dafür reicht, eingeführt werden in die Welt des Tragischen. Er mufs erfahren, dafs es Tragik nicht nur in der Kunst, sondern schon im Leben giebt, ferner dafs sehr verschiedene Arten von Tragik existieren, deren Wirkungen natürlich auch verschieden sind, dafs die Lust- und Unlustgefühle, welche uns die Betrachtung des Tragischen erregt, sehr verschieden gemischt sind und sehr verschiedenen Quellen entspringen. Für diese und ähnliche Erörterungen ist aber die aristotelische Definition keine zureichende Grundlage mehr. Der Lehrer kann unmöglich alles, was hierbei zu sagen ist, aus ihr ableiten, er wird durch das beständige Zurückgehen auf sie eher gehemmt als gefördert werden. Auch ihre auffallende Kürze und Unbestimmtheit, welche eben den Kampf der Meinungen inbetreff ihrer veranlafst haben, macht sie zu einer Unterlage von zweifelhaftem Werte für die schulmäfsige Erörterung dramaturgischer Begriffe. Aristoteles darf nicht getadelt werden, dafs er nichts Klareres und Inhaltsreicheres geschrieben hat; er war eben einer der ersten, welche über diese Dinge gearbeitet

und geforscht haben. Auch befähigte ihn seine nüchterne, verstandesmäfsige Sinnesart nicht eben sehr, sich mit kongenialem Nachempfinden in die von geheimnisvollen, religiösen Schauern durchwehte Welt der grofsen griechischen Tragiker zu versenken. Immerhin sind seine Verdienste um die Tragödie wie um die Poetik überhaupt unsterblich. Für seine Zeit und seine Verhältnisse hat er ganz Aufserordentliches geleistet. Darum braucht man ihn aber noch nicht für alle Zeiten zum Kanon unserer Schulerörterungen über Tragik und Tragödie zu machen. Uns steht jetzt ein ganz anderes tragisches Material zu Gebote, welches sich in den engen Rahmen der aristotelischen Definition nicht mehr hineinfügt. Wenn man Volkelt, Die Ästhetik des Tragischen (1897), oder die Erörterungen Bulthaupts hierüber (z. B. Dramaturgie der Klassiker I, 364 ff.) liest, so wird man erst inne, wie wenig sich eigentlich heutzutage in dieser Beziehung noch mit Aristoteles-Lessing anfangen läfst. Die erste der genannten Schriften ist eine Quelle der Belehrung und Anregung, welche zur Zeit kaum angebohrt ist, jedenfalls aber für die Zukunft berufen ist, diesen Teil des deutschen Unterrichts neu zu befruchten.

Es scheint mir also geraten, die aristotelische Definition nur um des historischen Interesses willen kurz zu erklären, unsere dramaturgischen Schulerörterungen dagegen frei zu machen von diesem Gängelbande und statt dessen überall auf die Dichtwerke selbst zurückzugehen; nicht nur an den eigentlichen Tragödien, sondern auch an epischen Dichtungen, Romanen, Epen, Balladen kann das Wesen des Tragischen sehr gut erläutert werden, z. B. an Werther, den Nibelungen und dem Taucher. Unsere Schüler werden durch solche freien Besprechungen in ganz anderer Weise angeregt werden, als wenn sie immer auf Aristoteles festgenagelt werden und alle Erscheinungen der tragischen Poesie in den von diesem gegebenen knappen Rahmen zusammenpferchen sollen.

Es bliebe dann aus dem ganzen Abschnitt etwa nur das übrig, was Lessing in Stück 73 über Shakespeare sagt. Das kann man ja lesen lassen, weil der Schüler daraus die hohe Wertschätzung dieses Dichters durch Lessing am besten ersieht. Für unumgänglich notwendig kann ich auch das nicht halten. Es sind manche Schwierigkeiten und auch schiefe Anschauungen darin, z. B. dafs in Shakespeare sich, wie in einer Camera obscura, die Natur auf eine Fläche projiziere, während der Dichter in Wirklichkeit nie eine blofse Projektion der Natur giebt, sondern alles im Schmelztiegel seiner Phantasie verwandelt.

9.

Schon in Stück 75 kamen die Ausdrücke „gequälte Unschuld“, „zu hart heimgesuchte Schuld“, „irgend eine Schwachheit“ vor. Ausführlicher darüber spricht Lessing in Stück 79. Er bedient

sich dabei des Ausdrucks: poetische Gerechtigkeit. Dieser Begriff hat bekanntlich von jeher zu den umstrittensten gehört, die es auf dem Gebiete der Kunstphilosophie und Ästhetik giebt. Zugleich aber auch zu den allerbedeutsamsten. Denn das Gerechtigkeitsgefühl ist eines der innerlichsten und am tiefsten wurzelnden, welche dem Menschen innewohnen. Während über das Wesens des Tragischen nur der Philosoph und Ästhetiker nachdenkt, rückt die Frage der poetischen Gerechtigkeit jedem mit unabweisbarer Gewalt nahe, der irgend ein Drama, einen Roman, eine Novelle liest. Auch die Durchschnittsleser, die den Ausdruck nie im Leben vernommen haben, denken doch über die Sache nach, besonders wenn durch einen einzelnen Fall ihr Gerechtigkeitsgefühl verletzt wird. Leider geschieht das ja im Leben nur allzuhäufig, ja man kann sagen, dafs zwischen den Bedürfnissen des menschlichen Gemütes und der Wirklichkeit kaum irgendwo ein gröfserer Widerspruch existiert als auf diesem Gebiete. Der einfache Leser, der keine Ansprüche auf litterarische oder ästhetische Durchbildung erhebt, verlangt gebieterisch, dafs in der Dichtung das Gute belohnt, das Böse bestraft werde. Die Geschichte dagegen und das Leben zeigt nur zu häufig, dafs der Gute unterliegt, der Böse triumphiert.

Der Dichter mufs nun einerseits das Leben darstellen und andererseits den berechtigten Bedürfnissen des Lesers entgegenkommen. Wie soll er sich also so entgegengesetzten Anforderungen gegenüber verhalten? Kaum in irgend einer andern Beziehung gehen die Prinzipien der verschiedenen Kunstrichtungen und die Ansichten der verschiedenen Kunstrichter so diametral auseinander wie in diesem Punkte. Uns interessiert natürlich in erster Linie, was Lessing darüber sagt. Da lesen wir denn im 79. Stücke, dafs der Bösewicht eine seinen Unthaten entsprechende Strafe erhalten müsse, dafs dagegen das Unglück ganz guter, ganz unschuldiger Personen gräfslich sei und zum Murren gegen die Vorsehung führe, dafs der Dichter die Weisheit und Güte, welche dem ewigen Zusammenhang aller Dinge innewohne, in den wenigen Gliedern sich wiederspiegeln lassen müsse, die er von jenem gebe, dafs sein kleines Ganzes in dieser Beziehung ein Schattenrifs[1]) von dem grofsen Ganzen des ewigen Schöpfers sein und uns an den Gedanken gewöhnen solle, alles in der Welt werde

---

[1]) Ähnlich in Stück 34: Das dichterische Genie ahmt das höchste Genie im Kleinen nach, versetzt und vertauscht die Teile der gegenwärtigen Welt, um sich ein eigenes Ganzes daraus zu machen, in welchem Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken. — Der moralisch-lehrhafte Zweck, den Lessing der Tragödie zuschreibt, ist wohl die eigentliche Triebfeder bei diesen Äufserungen gewesen. Für die Komödie dagegen will er den Grundsatz, dafs der Böse am Ende des Stückes entweder bestraft werden oder sich bessern müsse, nicht gelten lassen (Stück 99).

sich zum besten auflösen. Die verwirrenden Beispiele unverdienter, schrecklicher Verhängnisse könnten uns höchstens Unterwerfung lehren, müfsten uns aber Vertrauen und fröhlichen Mut benehmen. Darum weg mit ihnen von der Bühne! Ähnlich sagt er in Stück 82, schon die Heiden hätten den gräfslichen Gedanken, dafs es Menschen geben könne, die ohne jedes Verschulden unglücklich sind, so weit als möglich von sich gewiesen, und wir, die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, dafs dieser Gedanke unrichtig und gotteslästerlich sei, wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen?

Wir schlagen nur den Kommentar Gaudigs auf, um eine Beurteilung dieser Äufserungen zu erhalten. Was wir indessen dort finden, ist befremdend, schief und nicht befriedigend. Gegen Lessings Sätze wird „nicht nur eine mechanische Weltanschauung Widerspruch erheben müssen, auch eine ästhetische Anschauung, die mit theistischen Voraussetzungen rechnet, wird dem Dichter nicht die Vollmacht geben, so Schöpfer im Kleinen zu spielen" (S. 592). Als ob es eine Vermessenheit des tragischen Dichters, ein Eingriff in die Rechte Gottes wäre, wenn er die poetische Gerechtigkeit herzustellen sucht! Gaudig behauptet ferner im Gegensatz zu Lessing, dafs ein starker religiöser Glaube die Härten des Weltlaufs auch in der Kunst nicht verhüllt sehen möge, weil, wenn sie in dieser verhüllt würden, die Disharmonien des Lebens im Gegensatz zu den harmonischen Eindrücken der Bühne gerade um so stärker hervortreten würden. Das ist doch gerade so, als wenn man sagen wollte: ein starkes ästhetisches Gefühl wird auf Gemälden keine schönen Gegenstände sehen wollen, weil ihm dann die Häfslichkeiten der Wirklichkeit um so empfindlicher entgegentreten müssen. In beiden Fällen ist das Gegenteil richtig. Ein tiefes religiöses Gemüt wünscht das Walten der Vorsehung auch auf der Bühne wahrzunehmen, und ein schönheitsdurstiges Auge schaut in der bildenden Kunst lieber etwas Schönes als etwas Häfsliches oder Indifferentes. Gaudig behauptet weiter, nur dann, wenn die Forderung der poetischen Gerechtigkeit aus dem Wesen der Tragödie abgeleitet werden könne, sei sie berechtigt (S. 591). Als ob diese Forderung nur der Tragödie gegenüber erhoben würde und nicht auch anderen epischen und dramatischen Dichtungsarten gegenüber. Fliefst sie doch nicht aus dem Wesen oder dem Artbegriff irgend einer Gattung der Poesie, sondern lediglich aus der Beschaffenheit des menschlichen Gemütes, wie es nun einmal ist und bleiben wird. Auch Lessings Begründung ist nur scheinbar religiöser Natur, in Wahrheit ist sie moralisch-psychologisch und geht von den Bedürfnissen der menschlichen Seele aus.

Übrigens verlangt Lessing keineswegs, wie es nach der oben angeführten Stelle scheinen könnte, dafs die Verschuldung auch dem Grade nach dem Leide entspreche. Er schliefst sich viel-

mehr auch in diesem Punkte seiner leitenden Autorität, dem Aristoteles, an. Dieser läfst im 13. Kapitel der Poetik den Helden *δι' ἁμαρτίαν τινά* und einige Zeilen später *δι' ἁμαρτίαν μεγάλην* aus Glück ins Unglück stürzen und versteht darunter nach dem ganzen Zusammenhange der Stelle eine moralische Verschuldung. Er bleibt freilich dabei nicht stehen, sondern sieht sich im 14. Kapitel im Hinblick auf den Ödipus und ähnliche Stoffe genötigt, auch ahnungslos vollbrachte Greuelthaten zuzulassen, ja er erteilt alsbald solchen unwissentlich vollbrachten Verwandtenmorden mit nachfolgender Erkennung den Vorzug, stellt damit also die Schicksalstragödie am höchsten.[1]) Auf diesem Weg kann ihm Lessing bei den ihm eigenen moralisierenden Tendenzen natürlich nicht folgen. Er hält sich an die *ἁμαρτία*, welches Wort er durch „Schwachheit" übersetzt, spricht von einer „zu hart heimgesuchten Schuld" (St. 75) und erläutert diesen Ausdruck St. 82 folgendermafsen: „Ein Mensch kann sehr gut sein und doch noch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllt, ohne im geringsten gräfslich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist." Also von der Forderung einer der Gröfse des Leidens entsprechend grofsen Verschuldung ist Lessing weit entfernt, wie ja auch seine Mustertragödie, Emilia Galotti, beweist. Er hält nur daran unverbrüchlich fest, dafs überhaupt eine Verschuldung, eine moralische Schwäche vorhanden sein müsse, denn wenn ganz gute Personen ins Unglück gerieten, so habe das schon Aristoteles mit Recht „gräfslich" (*μιαρόν*) genannt (St. 79), und dadurch werde die beabsichtigte Wirkung der Tragödie aufgehoben. Jenen letzten Schritt hat Günther gethan, der auf das allerentschiedenste eine dem Untergang entsprechende, ihn in vollem Umfang verdienende oder aufwiegende sittliche Verschuldung des Helden verlangt.[2]) Er steht mit dieser Forderung der „adäquaten Schuld", wie er es nennt, also auf der äufsersten Rechten und verficht das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit mit einer Konsequenz, die an Rigorosität streift.

---

[1]) Diese Inkonsequenz und Veräufserlichung des Aristoteles hat am besten aufgedeckt Günther, Grundzüge der tragischen Kunst (1885) S. 316 bis 326, ja er leitet seiner Forderung der „adäquaten Schuld" entsprechend von dieser „Verwischung des Schuldbegriffs" den Verfall der Tragödie her.

[2]) Günther, Grundzüge der tragischen Kunst (1885): „Die Tragödie darf ihren Helden, wenn er frei von Schuld, wohl leiden, nimmermehr aber unterliegend sterben lassen" (S. 435). „Die Schuld ist die condicio sine qua non für die mit dem Untergange des Helden abschliefsende Tragik" (S. 442). „Eine nicht verhältnismäfsige, zu geringe Schuld kann den Untergang des Helden beschleunigen, aber nimmermehr rechtfertigen; es giebt nichts Sinnloseres, als eine solche für echt tragisch zu halten. Die wahre Tragik verlangt eine adäquate Schuld, welche den Untergang des Helden als sittlich notwendig motiviert" (S. 443) und viele andere Stellen.

Genau den entgegengesetzten Standpunkt vertritt Baumgart, welcher ein im vollen Umfang verdientes Schicksal für untragisch, nur ein unverdientes Schicksal für tragisch erklärt.[1] Selbstverständlich ist für die modernen Naturalisten die Forderung einer Schuld erst recht veraltet. Sie wollen das Leben wiedergeben, wie es ist, im Leben werden aber Glück und Unglück keineswegs nach Verdienst verteilt; nur zu oft trifft den Guten Leid und Untergang, während der Böse Erfolg hat. Diesen Zustand der Dinge soll auch die Kunst wiedergeben. In der schon oben (S. 96) erwähnten Besprechung meines Buches über Gustav Freytag in der Zeitschrift „Kunstwart" ist dieses Prinzip des Naturalismus folgendermafsen formuliert: „Wir wollen die Brüche, die wirklich da sind, auch in der Kunst wiederfinden und glauben nicht daran, dafs sie darum schon trostlos werde. Im Gegenteil, das beliebte Zupflastern der Wunden der Menschheit erscheint uns als das Trostlose, die volle, nicht übertriebene Wahrheit als einzig einer so ernsten Sache, wie die Kunst ist, würdig und daher zuletzt auch allein als wirklich befriedigend."

Einen vermittelnden Standpunkt, der beiden Prinzipien gerecht zu werden sucht, nimmt Volkelt ein. Er stellt den Satz auf[2]), dafs es in der Aesthetik gewisse Grundforderungen von entgegengesetzter Tendenz gebe, die sich also gegenseitig hemmen und aufheben. Er nennt solche miteinander streitenden Grundforderungen „ästhetische Antinomien" und führt als erste und wichtigste derselben die Antinomie zwischen der Harmonie des Inhalts und dem Menschlich-Bedeutungsvollen an. Einerseits nämlich kann eine freie künstlerische Stimmung nicht aufkommen, wo uns das Leben als ein Tummelplatz des Gemeinen und Bösen dargestellt wird. Ein Hauptziel der Kunst mufs also sein, dafs sie erquickt, befreit, beseligt. Aber diese Norm darf nicht schrankenlos gelten. Denn andererseits soll die Kunst uns das ganze menschliche Leben nach allen bedeutungsvollen Seiten hin im Bilde vorführen. Zur Bedeutung des menschlichen Lebens gehört aber sehr stark der Sieg und die Herrschaft des Gemeinen, die Verkümmerung und Zertretung des Edlen. Es wäre eine Entstellung des Sinnes des Lebens, eine feigherzige Schönfärberei, wenn diese abstofsenden Seiten des Lebens aus der Kunst verbannt würden. Darum sind neben Kunstwerken der inhaltlich

---

[1]) Baumgart, Handbuch der Poetik (1887): „Ein Unglück, das der Leidende im vollen Umfang verschuldet hat, ist ganz untragisch." „Nur ein unverdientes Schicksal ist tragisch" (S. 467). Allerdings nimmt er nachher (S. 476) bei Besprechung des Oedipus einen dem Helden vom Vater her eignenden „Fehler", eine „Hamartie" an, welche indes nur äufserlich den Anstofs giebt für die Vollziehung des tragischen Geschickes, es nicht innerlich motiviert.

[2]) Volkelt, Ästhetische Zeitfragen (1895) S. 216 ff. Vgl. auch S. 26. 128 f. 142 f.

erfreuenden Art auch solche durchaus berechtigt, welche durch ihren Inhalt — nicht durch ihre Form — Eindrücke mit starker Unlustbeimischung erzeugen.

Wie sollen wir uns nun zu diesen einander so widersprechenden Prinzipien stellen?

Zunächst mufs festgestellt werden, dafs wir heutzutage infolge des Auftretens der naturalistischen Richtung gegen früher ungleich empfindlicher geworden sind gegen eine Verhüllung oder gar Verletzung der Lebenswahrheit. Epische und dramatische Dichtungen, in denen alles gut endigt, kommen uns, auch selbst wenn sich nichts an sich Unwahrscheinliches in ihnen findet, leicht familienblattmäfsig, abständig und süfslich vor. Andererseits können wir auf der Bühne weit mehr vertragen an unverdientem Leid und Untergang Unschuldiger, als man früher dem Publikum davon zu bieten wagte. Wenn Lessing also auch sogar für die Nebenpersonen, welche in der Tragödie zu Grunde gehen (Königin Elisabeth, die Prinzen in Richard III.), eine moralische Verschuldung verlangt, so können wir ihm bis dahin in keinem Falle folgen. Er selbst hat sich auch nicht im mindesten danach gerichtet. Denn welche Schuld hätte wohl der Graf Appiani auf sich geladen? Den Marinelli zu beleidigen, war nach dessen hämischen Äufserungen sogar seine moralische Pflicht. Er würde uns verächtlich erscheinen, wenn er sich solche Bemerkungen ruhig hätte gefallen lassen. Wohl in allen Tragödien findet sich Leid und Untergang unschuldiger Personen; ich brauche nur an Max und Thekla, an Desdemona und Kordelia, an Eurydike und Hämon und so viele Diener und Getreue zu erinnern. Es ist grundverkehrt, wenn man versucht hat, diesen allen ein Stückchen Verschuldung aufzuhängen. Der Held reifst in seinen Sturz diejenigen hinein, zu denen er in Beziehung tritt.

Aber auch der Held wird nicht in allen Tragödien moralisch schuldig, wie zuletzt wieder Volkelt[1]) gezeigt hat. Er unterscheidet sich also von den Nebenpersonen nicht durch das notwendige Vorhandensein einer moralischen Schuld, sondern lediglich dadurch, dafs jenen ihr Schicksal von aufsen kommt, während es der Held sich selbst schafft. Er giebt durch irgend ein Versehen, einen Fehler, welcher moralischer Natur sein k a n n, aber nicht zu sein b r a u c h t, die Veranlassung zu seinem Untergang. Das Tragische liegt darin, dafs aus einem solchen, dem Charakter des Helden entspringenden kleinen Irrtum durch die Verhältnisse ein ungeheures Leid erwächst, gleichwie die kleine Schneeflocke, welche sich oben vom Berge ablöst, zu einer alles vernichtende Lawine anwächst. Eine gewisse Folgerichtigkeit und Notwendigkeit mufs nämlich meines Erachtens im

[1]) Ästhetik des Tragischen S. 148 ff. Näheres über die von ihm gebrachten Beispiele (Egmont, Götz, Siegfried bei Hebbel, Romeo und Julia, Othello, Lear) s. unten S. 132 f.

Schicksal des Helden liegen, wenn es tragisch wirken soll. Volkelt (S. 88, 91, 205) glaubt allerdings, dafs auch dem blofsen Zufall tragische Kraft innewohnen könne, wenn er etwas „Schicksalmäfsiges" an sich habe, d. h. „wenn er den Eindruck hervorbringe, als ob der feindselige Dämon dieses Menschen darauf gelauert habe, plötzlich hervorzustürzen und in eine gleichsam nicht geschützte Stelle dieses Lebenslaufes vernichtend einzubrechen." Er schreibt sogar dem Tode eines jungen Helden in der Schlacht, wie Kleists und Körners, einen gewissen tragischen Gehalt zu. Allein einen solchen Untergang kann man doch wohl nicht als tragisch bezeichnen, weil der Schlachtentod für den Soldaten das Natürliche, sozusagen Berufsmäfsige und also Normale ist, das Tragische dagegen ein eigenartiges Leiden und einen aufserhalb der normalen Entwickelung des betreffenden Menschenlebens liegenden Untergang zur Voraussetzung hat.

Wenn dagegen ein blühendes und bedeutendes Menschenleben durch einen vom Dache fallenden Ziegel oder durch ein Eisenbahnunglück oder durch eine Krankheit vernichtet wird (wie Kaiser Friedrich III.) — diese Fälle führt Volkelt als Beispiele tragisch möglicher Zufälle an —, so sind diese Zufälle allerdings anormal und aufsergewöhnlich, und wir bezeichnen sie auch im Leben wegen des in ihnen liegenden Kontrastes als tragisch. Für die Tragödie dagegen sind sie trotzdem nicht verwendbar, weil wir von der Kunst eben nicht das Einzelne, Bedeutungsarme, rein Physische, sondern das Allgemeine, Bedeutungsvolle, im Seelenleben Wurzelnde verlangen und erwarten. Wenn daher in Romeo und Julia Zufälle den Tod der Liebenden veranlassen, so beeinträchtigt das, wenigstens für mein Gefühl, die tragische Wirkung der Katastrophe.

Es sei mir gestattet, mit wenig Worten auf dieses Stück einzugehen, dem gegenüber sich Volkelt, wie mir scheint, in einem Widerspruche befindet. Zuerst sagt er richtig, der Zufall, nämlich das Nichtgelangen von Lorenzos Brief in Romeos Hände, führe den Tod der Liebenden herbei (S. 92). Wenn er freilich hinzusetzt, dieser Zufall sei bedeutungs- und sinnvoll, weil er zeige, dafs die rohe, kalte Welt auch den gemeinen Zufall in ihren Dienst gestellt habe, um das weltentrückte Glück der Liebe nicht zu stande kommen zu lassen, so scheint mir dies gekünstelt, ja fast symbolistisch. Später aber besteht nach ihm zwischen Charakter und Untergang in Romeo und Julia ein organischer Zusammenhang, weil die Liebenden „durch die unerträglich gewordene innere Zerrüttung, in die sie durch die verfolgende Gegenmacht gebracht werden, sich bestimmt finden, freiwillig sich den Tod zu geben" (S. 291). — Dagegen ist zu sagen, dafs sie sich den Tod keineswegs infolge innerer Zerrüttung geben, sondern lediglich infolge böser Zufälle; erstens nämlich erhält Romeo Lorenzos Brief nicht, zweitens dringt Romeo vor

dem Erwachen der Julia, und drittens dringt er vor dem Erscheinen Lorenzos in die Gruft. Hätte er Julia lebend gefunden und wäre die Flucht geglückt, so wäre trotz Freytag (Technik S. 32) alles schön und gut gewesen, und die Liebenden hätten sich um den toten Paris so wenig gekümmert, wie sie es vorher um den toten Tybalt gethan haben. Es liegt also hier thatsächlich der Fall vor, dessen Vorkommen Volkelt S. 291 bezweifelt, „dafs die tragisch verfolgte, schuldlose Person zufällig, d. h. ohne dafs dies durch Wissen und Willen der Gegenmacht (Capulet, Paris, der Fürst) herbeigeführt wäre, zu Grunde geht.“ Man könnte ja auch hier in gewissem Sinne das geltend machen, was sogleich vom Hamlet gesagt werden wird, dafs nämlich, wer mit so gefährlichen Dingen, wie Gift und Scheintod, spielt, sich damit dem Zufall und dem Verhängnis preisgiebt, dafs also das Unheil nicht erst in dem Ausgang, sondern schon in der Herbeiziehung eines so gefährlichen Mittels liege. Allein die Sache steht in Romeo und Julia doch wesentlich anders als im Hamlet. Wenn Julia eine zu starke Dosis Schlaftrunk bekommen hätte und nicht wieder aufwachte, dann läge ein aus dem gefährlichen Spiel selbst erwachsener Zufall vor, wie im Hamlet. So aber geht Romeo infolge von allerhand Nebenzufälligkeiten zu Grunde, die mit dem Scheintod der Julia in keinem inneren Zusammenhange stehen. Aufserdem aber — und das ist die Hauptsache — trifft im Hamlet der böse Zufall nicht den Helden selbst — der erliegt vielmehr der wohlberechneten Tücke seines Gegners —, sondern zwei Nebenpersonen, an denen er die Rolle des Rächers übernimmt. Somit wird der Untergang des Helden selbst hier nicht durch eine unberechenbare Laune des Schicksals herbeigeführt, sondern durch den Willen und die Veranstaltungen der Gegenmacht. In Romeo und Julia dagegen ist der Ausgang unorganisch und, wenn auch rührend genug, so doch ohne die erschütternde Wucht, die ihm eine festgefügte Notwendigkeit und Folgerichtigkeit gegeben hätte.

Selbstverständlich soll damit der Zufall nicht gänzlich aus der Tragödie verbannt sein. Im Leben spielt er eine gewaltige, unberechenbare Rolle; darum hat er auch in der Kunst sein gutes Recht. Wenn z. B. im Wallenstein die Gefangennahme des Unterhändlers Sesin, dieser „böse Zufall“, den Eintritt der tragischen Verwickelung beschleunigt, so wird man nicht das geringste Mifsempfinden dabei haben. Denn dieser oder ein ähnlicher Zufall mufste bei der durch Wallenstein geschaffenen Lage der Dinge früher oder später eintreten. Der Held hat sich und sein Leben durch sein Handeln gleichsam in die Hand des Zufalls gegeben. Somit ist und bleibt er selbst der eigentliche Urheber seines Geschickes. Aufserdem entscheidet jener Zufall noch keineswegs über den Ausgang. Wird dagegen das Ende des Helden durch einen mit seinem Handeln in gar keinem kausalen Zu-

sammenhang stehenden, lediglich von aufsen hereingreifenden, blinden Zufall herbeigeführt, so mag der Gegensatz zwischen Lebensbejahung und Lebensverneinung noch so grofs sein, eine Tragödie läfst sich daraus nicht machen. Man denke sich ein Stück, welches nichts anderes enthielte, als den Kampf eines grofsen Mannes gegen eine körperliche Krankheit, oder welches uns vier Akte hindurch das Streben und Ringen eines solchen vorführte und ihm dann im fünften Akte einen Ziegel auf den Kopf fallen liefse! Es würde vergeblich sein, wenn der Dichter versuchen wollte, dieses Unglück als von feindseligen Dämonen, welche dem Leben des Menschen auflauern, herbeigeführt darzustellen. Den Eindruck, den wir von solchem Stücke mitnähmen, würden wir nun und nimmer einen tragischen nennen. Wir würden „schade!" sagen, die Achseln zucken und gelassen nach Hause gehen. Rührung, Erschütterung, geschweige denn Erhebung würden ausbleiben. Es wäre eben ein deus ex machina in malam partem, der weiter keinen Zweck hätte, als das Stück zu Ende zu bringen.

Zwischen dem Thun und dem Leiden des Helden mufs also ein Kausalitätsverhältnis obwalten. Denn ohne diese kausale Verbindung würde gegen das unverbrüchliche Gesetz der Einheit der Handlung verstofsen werden. Aus dem geschlossenen Ganzen würde eine nur durch die Einheit des Helden verbundene Reihe lose aneinandergefügter Begebenheiten werden, und damit wäre der Begriff des Kunstwerks aufgehoben. Volkelt will allerdings nicht nur in Romeo und Julia, sondern überhaupt auch ein „Tragisches der zufälligen Art" als ästhetisch berechtigt zulassen, vorausgesetzt, dafs der den Untergang herbeiführende Zufall schicksalsvoll sei oder eine „sinnvolle Bedeutung" habe (S. 290. 293). In solchen Fällen hört er aber eben auf, reiner Zufall zu sein. Wenn z. B. Weislingen von Adelheid vergiftet wird, nicht wegen seiner Untreue gegen Götz und Maria, sondern weil sie den Kaiser gewinnen will, so würde er doch nicht von ihr vergiftet werden, wenn er bei Maria geblieben wäre. Er kannte das buhlerische, gefährliche Weib, zu dem er zurückkehrte, er that es auf seine Gefahr. Wer ferner mit Gift und Dolch ein tückisches Spiel treibt, der giebt sich den unheilvollen Mächten anheim, die in diesen Dingen ruhen. Der für Hamlet bereitete Giftbecher kehrt sich gegen die Gattin dessen, der ihn bereitet, also gegen diesen selbst, das für Hamlet geschliffene Rapier trifft auch den, der es geschliffen. Diese Zufälle bleiben also, wie Vischer (Ästhetik S. 134) sich ausdrückt, zurechenbar. Aufserdem sind es, wie eben schon bemerkt, nicht die Helden, sondern Nebenpersonen, die von ihnen getroffen werden, für die also das gilt, was soeben S. 128 gesagt ist. Vischer a. a. O. nennt allerdings auch die Bestrafung der Maria Stuart durch Elisabeth eine zufällige, weil diese nicht das Recht gehabt habe, die Strafe zu

verhängen. Er findet (S. 133), dafs der Zusammenhang zwischen Schuld und Unglück hier nur durch das Bewufstsein der Schuldigen hergestellt werde, welche durch ihren Tod ihre wahre Schuld büfsen wolle. Allein Maria wäre ohne ihre Verschuldung doch nie in die Lage gekommen, von Elisabeth gerichtet zu werden. Sie wäre dann eben ruhig Königin ihres Landes geblieben. Ihr Vergehen zwang sie, „als eine Bittende in England das heilige Gastrecht zu fordern", d. h. sich den Händen einer eifersüchtigen und feindseligen Nebenbuhlerin auszuliefern.

Es wird schon dabei bleiben müssen, dafs der Held seinen Untergang nicht einem aufserhalb seiner Handlungen liegenden Zufall verdanken darf, wenn derselbe in künstlerischem Sinne tragisch wirken soll, sondern ihn selbst durch sein Thun veranlafst haben mufs. Darum braucht er aber noch keineswegs moralisch schuldig zu sein. Es giebt mithin zwei Gattungen des Tragischen, das des einfachen Leidens und das des verschuldeten Leidens (Volkelt S. 155). Die zweite Art ist bei weitem die gewöhnlichere und entspricht unserm natürlichen Gefühl mehr als die erste. Da die Schuld durchaus keine „adäquate" zu sein braucht, sondern in einem leichten Versehen, einem verzeihlichen Fehler bestehen kann, so sind zu der Gattung des verschuldeten Leidens meines Erachtens trotz Volkelt auch zu rechnen Götz, der wider das gegebene Ehrenwort, sich ruhig auf seinem Schlosse zu halten, der Anführer aufrührerischer Bauernhorden wird, Othello, der den Einflüsterungen Jagos Widerstand leisten mufste, und Lear, dem ebenfalls mancherlei Schuld anhaftet. Volkelt setzt bei Beurteilung dieser Fälle unvermerkt und unbewufst den Güntherschen Begriff der adäquaten Schuld an Stelle der einfachen Verschuldung; dann allerdings ist das Leiden dieser tragischen Personen weit schwerer, als sie es durch ihre Verschuldung „verdient" haben. Dafs aber ein moralisches Verfehlen bei ihnen vorliegt, und dafs ihr Leiden eine Folge dieses Verfehlens ist, läfst sich füglich nicht in Abrede stellen. Allerdings sind sie durch den Charakter, der ihnen angeboren ist, durch die Verhältnisse, in die sie geraten, durch die Versuchungen, die ihnen nahen, gewissermafsen zu diesem Fehler gedrängt, genötigt worden. Dasselbe ist indessen bei jeder Verschuldung, auch der schwersten, der Fall, und wir kommen, wenn wir diese Zufalls- oder Schicksalsmomente zur Beseitigung der sittlichen Schuld als ausreichend gelten lassen wollen, am letzten Ende zur Aufhebung aller Schuld, ja der freien Selbstentscheidung des Willens überhaupt, womit wir der Poesie ihren Lebensnerv durchschneiden würden. Auch in Egmont suchen ja manche eine sittliche Schuld; doch möchte ich hier lieber der gegenteiligen Meinung beistimmen. Die sorglose Leichtherzigkeit des Helden ist im Sinne des Dichters nicht als Schuld aufzufassen (Volkelt 149). Es bleiben also von den von Volkelt aufgeführten Fällen des einfachen Leidens ohne Schuld des Helden nur

übrig: Egmont, Siegfried in Hebbels Nibelungen und Romeo und Julia. Aus der griechischen Tragödie sind Ödipus und Antigone dazu zu rechnen; denn letztere, zwischen zwei Gesetze gestellt, mufs das eine übertreten; von einer moralischen Verschuldung kann bei ihr also ebensowenig die Rede sein wie bei dem durch das Schicksal zu unbewufstem Frevel gezwungenen Ödipus. Sonst wüfste ich aus der mir bekannten tragischen Litteratur keinen Helden anzuführen, der vollständig frei wäre von sittlicher Schuld.

Das Mafs dieser Schuld ist ja ungemein verschieden. Vom schwärzesten Verbrecher, wie Richard III., bis zu Gestalten, welche nur einen ganz kleinen Schritt vom Wege thun oder auch nur in eine ganz unmerkliche leise Gedankenschuld verfallen, ist ein weiter Weg. Und gerade diese letzten wirken besonders tragisch, indem sie zeigen, dafs den finstern Mächten, welche das Leben gerade der gröfsesten und edelsten Menschen umlauern, schon durch eine ganz kleine Blöfse, ein kaum wahrzunehmendes Abweichen vom Wege des Rechten, die Bahn geöffnet wird zu verheerendem Hereinbrechen. Wallenstein hat eigentlich nur „frei gescherzt mit dem Gedanken“, und plötzlich „liegt's bahnlos hinter ihm“, er mufs „die That vollbringen, weil er sie gedacht“, und Emilia Galotti hatte nur eine ganz leise Regung von sinnlicher Liebe zu dem bezaubernden jungen Prinzen verspürt und wird dadurch in einen selbstgewählten Tod getrieben. Aber auch die beiden Extreme — die vollendeten Verbrecher und die gänzlich Schuldlosen — sind nicht aus dem Kreise der tragischen Helden zu verweisen. Aristoteles (Kap. 13) hatte vor beiden Gattungen gewarnt. Das Unglück ganz Guter sei gräfslich, das eines sehr Schlechten befriedige unser Gefühl, könne aber weder Mitleid noch Furcht erregen, da jenes nur dem unverdient Leidenden, diese dem uns Ähnlichen zukomme. Dieses Verbot des grofsen Stagiriten hat lange als Gesetz gegolten, läfst sich aber angesichts des vorliegenden dichterischen Materials nach keiner seiner beiden Seiten hin aufrecht erhalten. Betreffs des ganz Guten haben wir das schon gesehen. Es ist vielmehr gerade echt tragisch, wenn ein sei es durch Gröfse des Wollens oder des Intellekts oder durch edle Gesinnung oder durch Tiefe der Empfindung bedeutender Mensch, dessen Dasein Wert besitzt, gerade durch das, was seine Gröfse ausmacht, in Leid und Tod gerät; auch werden bei seinem Untergange, eben weil es ein grofser Mensch ist, die erhebenden Momente nicht fehlen.

Was sodann die Bösewichte betrifft, so könnte man allerdings diese für untragisch halten, freilich aus einem anderen Grunde wie Aristoteles, nämlich weil ihnen die der Tragödie unentbehrliche menschliche Gröfse mangele. So spricht z. B. Gaudig „Richard III.“ (S. 593) den Charakter der Tragödie ab, soweit die Person Richards selbst in Frage komme, weil in diesem Scheu-

sal nichts Wertvolles zu Grunde gehe. Aber im dritten Teile von Heinrich VI., ohne den Richard III. nicht zu verstehen ist, ist Richard nur erst eine wenn auch gewaltthätige, so doch feurige und kühne Cäsarennatur, die „Frivolität des Bösen" kommt erst im dritten Akte als etwas ganz Neues hinzu (Bulthaupt II, 123), und eine gewaltige menschlische Gröfse in Bezug auf energisches, folgerichtiges Wollen, eine tiefinnerliche Wahrhaftigkeit, die frei ist von jeder Selbstbeschönigung, und eine dämonische Genialität im Durchführen seiner bösen Anschläge kommt ihm bis zu Ende zu, wie er denn auch als ein unerschrockener Kämpfer zu Grunde geht.[1]) Dazu kommt noch erstens, dafs ihn eine Art berechtigtes Rachegefühl treibt, weil er infolge seiner körperlichen Mifsgestalt von jeher viel von den Menschen zu leiden hatte, und zweitens, dafs er nur die giftige Blüte und zugleich vernichtende Geifsel eines verruchten Zeitalters ist. Mit Macbeth steht es übrigens ähnlich, nur dafs dieser dem Bösen anfangs noch einigen Widerstand entgegensetzt. Man wird also mit Volkelt das Tragische des Verbrechens als einen berechtigten „Seitenzweig am Tragischen" betrachten müssen (S. 182; vgl. auch S. 185, 187).

In all diesen Beziehungen also ist die „poetische Gerechtigkeit" preiszugeben. Sowohl der Held, wie die Nebenpersonen können unschuldig leiden und untergehn. Auch ein Bösewicht kann die Guten unter seine Füfse treten und eine ganze Zeit lang mit seinen Unthaten Erfolg haben. Nun erhebt sich aber noch die Frage: Ist es erträglich, wenn ein solcher Bösewicht bis zu Ende im Glück bleibt? Aristoteles erklärt es (Kap. 13) für das Untragischeste von allem (*ἀτραγῳδότατον πάντων*), wenn ein ganz Schlechter aus Unglück in Glück gelange. Nun sind wir freilich gegen des Aristoteles Autorität bereits recht mifstrauisch geworden. Indessen beweist auch eine Musterung der vorhandenen tragischen Bühnenstücke, dafs dieser Typus des bis zu Ende siegreichen Bösewichts von den Dichtern gemieden wird. Am ehesten zeigt ihn noch — was bei den in der Dramaturgie entwickelten strengen Grundsätzen über die poetische Gerechtigkeit auffallen mufs — Emilia Galotti. Mit Recht ruft Erich Schmidt dieselben Worte, die Lessing dem Richard Weifses zuruft: „Du bist wohlfeil weggekommen" mit leichter Veränderung dem Prinzen Lessings zu: „Du bist zu gut weggekommen", und mit Recht zitiert derselbe[2]) die scharfe Verurteilung des Ausgangs des Stückes durch Herder: „In wenigen Tagen, fürchte ich, hat der Prinz sich selbst ganz rein gefunden, und in der Beichte

---

[1]) „Trotz aller Laster sprechen sein Witz und sein Mut für ihn, ein Witz, der sich zuweilen zu einem mephistophelischen Humor erhebt, ein Mut, der sich nicht einmal im Augenblicke des Unterganges verleugnet, sondern seinen Fall mit einem Glanz umgiebt, den der Triumph seines Gegners entbehrt." G. Brandes, William Shakespeare S. 191.

[2]) E. Schmidt, Lessing II, 216.

wird er gewifs absolviert. Bei der Vermählung mit der Fürstin von Massa war Marinelli zugegen, vertrat als Kammerherr vielleicht gar des Prinzen Stelle, sie abzuholen. Appiani dagegen ist tot; Odoardo hat sich in seiner Emilia siebenfach das Herz durchbohrt, sodafs es keines Bluturteils weiter bedarf. Schrecklich!" Dennoch fehlt es auch in diesem Stücke nicht an erhebenden Momenten. Dazu ist nicht zu rechnen die Vorladung des Prinzen vor das Gericht Gottes; denn der Hinweis auf das Jenseits „zieht im Drama nicht". Wohl aber, dafs der Prinz und Marinelli ihren Zweck nicht erreichen, der Bösewicht also wenigstens nicht triumphiert. Ferner der innere Sieg Emilias über alle Anfechtungen; die Sache der sittlichen Reinheit bleibt siegreich, gerade indem ihre Vertreterin äufserlich zu Grunde geht. Zugleich erscheint ihr Tod als eine Art Reinigung und Sühne für eine wenn auch nur in Gedanken begangene leise Schuld. Alles das mildert das Schreckliche des Ausgangs, sodafs wir das Stück ansehen können, ohne in unserm berechtigten Grundgefühl allzusehr beleidigt zu werden. Immerhin hatte Lessing alle Ursache, zu sagen: „Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit."

Ebenso wie mit der Tragödie steht es mit dem Roman. Der Romandichter hat vielleicht sogar noch mehr Ursache, den Triumph des Bösewichts über den Guten zu meiden, als der Bühnendichter. Denn der Roman wendet sich an die breiten Massen der Leser in Stadt und Land, welche noch — ich möchte sagen — unverdorbenere, natürlichere Instinkte besitzen, bei denen die „ethischen und eudämonistischen Grundbedürfnisse der Seele" noch weit kraftvoller wirken als bei dem Theaterpublikum der grofsen Städte, dessen Nerven zum grofsen Teil so abgestumpft sind, dafs sie mit Skorpionen gepeitscht werden müssen, wenn sie überhaupt noch reagieren sollen. Einen absoluten Triumph des Bösen wird man daher in keinem auf volksmäfsige Wirkung berechneten Romane finden. Nicht als ob das Ende immer ein gutes sein müfste! Wo der Held selbst sittlich erkrankt, wie im Werther oder in den Wahlverwandtschaften, da begreift es auch der einfache Leser vollkommen, wenn diese Krankheit schliefslich zum Tode führt. Den Triumph des gemeinen Bösewichts dagegen über den unschuldigen Guten vermag er nicht zu ertragen. Ich habe in meinem „Gustav Freytag" (S. 116 f.) gesagt, dafs „Soll und Haben" nie ein Lieblingsroman des deutschen Volkes geworden wäre, wenn Itzig am Schlusse reich, glücklich und befriedigt dastände, Anton und Fink aber samt Lenore und Sabine unglücklich würden oder zu Grunde gingen. Ein unzerstörbares gemütliches Bedürfnis des menschlichen Herzens bäumt sich gegen eine derartige Verkehrung der sittlichen Weltordnung auf. Ich mufs bei dieser Meinung beharren trotz der Belehrung, die mir der Rezensent des Kunstwarts hat zu teil werden lassen (vgl. S. 127)

Allerdings kommt es in neueren, naturalistischen Romanen wohl vor, dafs das Böse, Unreine, Verwerfliche zum Schlusse siegreich dasteht. Allein, so weit ich sie kenne, triumphiert dieses Prinzip auch in ihnen nicht über Gestalten, welche uns gemütlich ans Herz gewachsen sind, mit denen wir innerlich eine wahre und warme Sympathie empfinden. Solche Persönlichkeiten, wie der Held von Zolas Rom, der junge Priester Fromont, kommen auch in diesen Romanen ganz leidlich weg. In La Terre, in Bête humaine u. a. sind auch die Unterliegenden von einer moralischen Beschaffenheit, die uns über ihren Untergang nicht trauern läfst. In Maupassants prickelndem Journalisten-Roman Bel Ami ist der Held, welcher zuletzt als gemachter Mann und zukünftiger Deputirter auf der Schwelle der Madeleine neben seiner eben angetrauten Millionenbraut steht, zwar ohne moralischen Wert, nichts als ein geschickter und gefährlicher Frauenverführer, aber die sämtlichen Personen, mit denen er zu thun bekommt, und die er verdrängt oder unter die Füfse tritt, taugen auch nichts. Es findet also eine Ausgleichung statt. Wir empfinden wohl sittliche Entrüstung über einzelne Thaten des „schönen Freundes", sagen uns aber immer, seinen Gegnern ist doch eigentlich auch nur ihr Recht geschehen, oder um es in christlicher Wendung auszudrücken: durch die Sünde wird doch nur die Sünde gestraft. Somit wird das moralische Mifsfallen nie so stark, dafs das ästhetische Wohlgefallen darunter litte, welches wir über die glänzend realistische Darstellung, über die geschickte Führung der Handlung und nicht zuletzt auch darüber empfinden, dafs hier ein armer Teufel sein Glück macht; zugleich freuen wir uns der lebenswahren Schilderung der im modernen Frankreich herrschenden Sitten, nicht ohne den leise pharisäisch gefärbten Nebengedanken, dafs so etwas doch bei uns nicht vorkommen könne. Doch ich möchte hier über diesen Punkt mich nicht weiter verbreiten. Ob wirklich der naturalistische Roman der Gegenwart den Triumph des Bösen über den die vollen Sympathien des Lesers geniefsenden Guten vermeidet oder zuläfst, müfste in einer eigenen Untersuchung erörtert werden.

Vor zwei Jahren ist nun aber in Deutschland ein Drama zuerst über die Bühne gegangen, welches den allergröfsten Erfolg gehabt hat und dennoch mit der vollen Niederlage des Guten, dem vollen Triumphe des Bösen endet: Hauptmanns Fuhrmann Hentschel, ein Stück, an welchem man nicht vorüber gehen kann, weil es gegenwärtig als das reifste Erzeugnis der realistisch-naturalistischen Kunst gilt. Hier wird ein anständiger, braver Mensch von einem schändlichen Weibe zu Tode gehetzt. Sie bleibt ohne jede Anwandlung von Gewissensbissen und erhält zum Schlufs das hübsche Geschäft und das schöne Geld. Das hat entschieden etwas Empörendes. Freilich wird diese Empörung gemildert durch das sehr geringe Interesse, welches der Held an

sich selbst abgesehen von seinem traurigen Schicksal einflöfst. Er ist doch weiter nichts als eine gutmütige Alltagsseele, ein Dutzendmensch der allergewöhnlichsten Art. Sein Charakter ist ohne die „gewichtvolle und fesselnde Eigenart", die uns seinen Untergang als einen Verlust empfinden liefse. Es geht mit ihm nichts menschlich Wertvolles, keine Gröfse zu Grunde, und darum kann man das Stück auch nicht eigentlich eine Tragödie, wenigstens nicht im strengen Sinne des Wortes nennen. Das Jämmerliche, Klägliche, Traurige ist in ihm an die Stelle des Tragischen getreten.[1]) Gemildert als wird durch diese menschliche Bedeutungslosigkeit Hentschels die Empörung, die wir über den Triumph der Hanne haben, aber nicht beseitigt. Als ich der Aufführung in dem dichtbesetzten Deutschen Theater beiwohnte, hörte ich gegen Ende neben und hinter mir trotz allem Beifall, welcher der unübertrefflich lebenswahren Darstellung gespendet wurde, unverblümte Äufserungen des Unwillens, besonders beim weiblichen Teile des Publikums, und als der Vorhang fiel, sagte eine Berliner Bürgerfrau ganz laut: „Die Peitsche hätte er nehmen sollen und das Weibsbild verhauen!"

Die beruhigende, klärende Wirkung, welche in der lebenswahren Vorführung des „reinen Falles" (S. 119) liegt, ist, namentlich bei dem weniger ästhetisch als moralisch gestimmten Teile des Publikums, doch nicht stark genug, um die sittliche Entrüstung, welche der Triumph der Bosheit über den unschuldig Leidenden erregt, zu unterdrücken. Dem natürlich fühlenden Menschen, dessen Nerven noch nicht Sensation um jeden Preis verlangen, wird die zum ästhetischen Betrachten und Geniefsen unumgänglich notwendige innere Freiheit und uninteressierte Beschaulichkeit der Seele geraubt, wenn ihm das menschliche Leben als ein moralisch widersinniges Getriebe vorgeführt wird, als ein Getriebe, in welchem das Edle und Gute von dem Schlechten und Gemeinen in den Staub getreten und nicht nur äufserlich in den Tod gejagt, sondern auch innerlich vernichtet wird. Eine gewisse Harmonie des Inhalts, wie Volkelt (S. 211, 253) sich kurz und treffend ausdrückt, ist daher notwendig für das Gedeihen des künstlerischen Geniefsens und für das Wohlgefallen, welches doch jedes Kunstwerk zu erregen beabsichtigt; denn den Leser anziehen wollen doch schliefslich auch die Naturalisten. Diese Harmonie des Inhalts kann stark zurücktreten, wenn sie durch etwas menschlich Bedeutungsvolles ersetzt wird. „Fuhrmann Hentschel" aber bietet zwar einen typischen Fall — denn ein gutmütiger, schwacher Mann kann sehr wohl durch ein böses Weib bis zum Selbstmord gepeinigt werden —, aber nichts menschlich Bedeutungsvolles; dazu sind die Charaktere zu klein und gewöhnlich, und die ganze Atmosphäre zu muffig, dumpfig, eng und erstickend.

---

[1]) Vgl. Volkelt S. 75.

Nach meiner Überzeugung wird daher das Stück trotz des ausgereiften starken Talents und der grofsen Kunst, die sich in ihm offenbaren, keinen dauernden Anklang beim Publikum finden. Es wird, wenn der Reiz der Neuheit verflogen ist, nur noch etwas für litterarische Fein- oder Grobschmecker sein. Das Volk wird sich auf die Dauer nicht solchen Dichtungen zuwenden, die sein ethisches Gefühl und seine eudämonistischen Grundbedürfnisse allzu rücksichtslos verletzen.

Um also meine Ansicht von der sogenannten poetischen Gerechtigkeit zusammenzufassen, so ist eine moralische Verschuldung weder bei den Nebenpersonen noch bei dem Helden der Tragödie unumgänglich erforderlich. Beim Helden selbst ist in der weitaus gröfsten Zahl der Fälle eine solche allerdings vorhanden, oft freilich nur in sehr geringem Mafse. Glück und Erfolg des Bösen läfst sich in vielen Fällen ertragen, ohne die ästhetische Wirkung der Dichtung erheblich abzuschwächen. Nur das eine zerstört den künstlerischen Genufs und die unbefangene Freude, wenn nämlich der Böse einen schuldlosen Guten ohne jedes erhebende Gegengewicht hohnlachend vernichtet, und zwar wird diese zerstörende Wirkung um so mehr eintreten, je mehr es der Dichter verstanden hat, uns diesen Guten menschlich nahe zu bringen, so dafs unsere Herzen warm mit ihm empfinden.

Welches Resultat haben wir nun also in Bezug auf den Gegenwartswert der Hamburgischen Dramaturgie gewonnen? Es ist ein in der Hauptsache negatives. Eine zwingende sachliche Notwendigkeit, die besprochenen Abschnitte der Dramaturgie selbst zu lesen, hat sich eigentlich nirgends herausgestellt. Im Gegenteil erscheint es allenthalben kürzer und zweckentsprechender, die dramaturgischen und ästhetischen Erörterungen, welche in den Rahmen des Schulunterrichts gehören, unter Heranziehung der dem Schüler bekannten dramatischen Dichtungen selbständig zu geben und dabei gelegentlich und beiläufig die Ansichten Lessings vorzutragen. Ich denke mir also den Gang des Unterrichts so, dafs der Lehrer etwa folgende Themata und etwa in folgender Reihe bespricht: die drei Einheiten, Ausstattung und Schauspielkunst, die Frage der Täuschung, das Verhältnis der Kunst zur Natur, Wesen und Berechtigung des Naturalismus, Charakter und Handlung, Begriff des Tragischen, das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte, Notwendigkeit und Zufall, poetische Gerechtigkeit (Schuld, Leiden Unschuldiger, Triumph des Bösewichts). Die Primaner werden solchen unabhängigen Erörterungen, welche sie nicht über die Meinung irgend eines andern von der Sache, sondern über die Sache selbst unterrichten, mit ganz anderem Interesse folgen, als wenn sie beständig fühlen, dafs in erster Linie nur immer ihr Verstand formalistisch gebildet werden soll, und zwar an einem stark veralteten Stoffe, der, um für die Gegenwart nütz-

bar zu werden, beständig berichtigt und zurechtgerückt werden mufs.

Etwas mufs der Schüler allerdings von der Dramaturgie zu lesen bekommen, um ihren Geist und Ton kennen zu lernen. Dazu bedarf es aber nur weniger Stellen. Am meisten eignen sich dazu von den in obiger Abhandlung besprochenen Partieen der Abschnitt über Rodogune (Stück 29—32) und die auf S. 105 angeführten Stellen über die drei Einheiten. Jedenfalls aber bleibt der Lektüre vorbehalten die in mehrfacher Beziehung wichtige Stelle in Stück 96 von „Das Meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Litteratur haben, sind Versuche junger Leute“ bis „doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf?“ Hier wird der Zustand der deutschen Litteratur vor Lessing treffend geschildert, hier das Verhältnis des Genies zu den Regeln auseinandergesetzt (vgl. oben S. 77), hier die Kritik selbst gegen ihre Angreifer verteidigt. Es nimmt mich wunder, dafs Gaudig diesen Abschnitt ganz unberücksichtigt gelassen hat. Endlich ist die „Ankündigung“ und das Schlufsstück (101—104) zu lesen, das letztere mit Auslassung der Stelle „Und mit diesem Übergange“ bis „den ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte“ und des Schlusses von „Aber auch das kann mir sehr gleichgiltig sein“ an. Diese beiden Stücke klären über Ziel und Erfolg des Hamburger Unternehmens und der Dramaturgie auf und beleuchten einen bedeutungsvollen Abschnitt in Lessings Leben mit seinen eigenen Worten.

Diese drei Abschnitte also sollten in jedem Falle gelesen werden. Wem das noch nicht genügt, der möge die Rodogune und die drei Einheiten heranziehen. Weiter sollte man heutzutage in der Lektüre der Dramaturgie nicht gehen. Die durch diese Beschränkung ersparte Zeit kann dann für den in der Einleitung angegebenen Zweck verwendet werden. Die Entlastung des deutschen Unterrichts nach dieser Seite hin wird ihn in stand setzen, den Anforderungen, welche die Gegenwart mit Recht stellt, besser zu genügen, als dies bei der jetzt meist noch üblichen, unverhältnismäfsig viel Zeit und Kraft in Anspruch nehmenden Behandlung der Dramaturgie möglich ist.

Alphabetische Übersicht der behandelten Gegenstände.

Wernigerode. Friedrich Seiler.

Druck von W. Pormetter in Berlin.

